

ELÄVÄN NÄKÖISIÄ ELÄIMIÄ JA KIRJOITETTUA IHMISIÄ

Johtomotiivin saamat merkitykset ja metafiktiivisyys

Henni Kitin romaanissa *Elävän näköiset*

Pinja Risto

Pro gradu -tutkielma

Oulun yliopisto

Humanistinen tiedekunta

Kirjallisuus

Elokuu 2021

Sisällys

| | |
|---|----|
| 1 Johdanto | 3 |
| 2 Teoreettisia lähtökohtia | 9 |
| 2.1 Motiivi, johtomotiivi ja teema | 9 |
| 2.2 Metafiktiivinen romaani | 12 |
| 3 Elävän näköisyys johtomotiivina ja kirjoittamisen <i>mise en abymena</i> | 23 |
| 3.1 Elävän näköisyys johtomotiivina | 23 |
| 3.2 Museo, taide ja taiteilija metafiktiivisyytenä ja <i>mise en abymena</i> | 27 |
| 3.3 Täytetyt eläimet museossa ja kirjoitetut ihmiset romaanissa – kirjoittamisen <i>mise en abyme</i> | 35 |
| 4 Teoksen rakenteen metafiktiivisyydestä | 39 |
| 4.1 Elävän näköisen elämän kuvaus, romaanin realismi ja kerronnan kehät | 39 |
| 4.2 Realismi rakoilee: genrevyyhti ja kertojan ääni | 45 |
| 4.3 Realismia, postmodernismia vai metamodernismia? Romaani vuonna 2014 | 51 |
| 5 Päättö | 58 |
| Lähteet | 63 |

1 Johdanto

Elävän näköiset (2014, tästä eteenpäin EN) on Henni Kitin ensimmäinen ja tämän tutkimuksen valmistumisen aikaan myös ainoa romaani. Se kertoo yhden perheen elämästä noin 1950-luvulta 2000-luvulle, ja kuvaa etäisyyttä, läheisyyttä ja eläinten täyttämisen prosesseja. Tässä pro gradu -tutkielmassani tutkin *Elävän näköisten* ”elävän näköisyyttä” motiivin, *mise en abymen* ja metafiktiivisyyden käsitteiden avulla.

Motiivi liittyy teeman käsitteeseen. Siinä missä abstrakti teema on konstruktio, joka luodaan koko tekstin perusteella, voi konkreettiset motiivit selkeästi osoittaa tekstistä. Motiivit rakentavat teemaa. (Klein 1993, 147.) Motiivin käsite on monialainen ja joustava, mutta tässä tutkielmassa keskitytään motiiviin teemantutkimuksen näkökulmasta. Metafiktiivisyydellä tarkoitetaan tekstin itserefleksiivisyyttä. Metafiktiivinen romaani ”tarkastelee itseään, [ja] kysyy, mitä fiktio on” (Hallila 2006, 84). Metafiktiiviset tekstit käyttävät monia erilaisia keinoja kiinnittääkseen lukijan huomion omaan tekstiluonteeseensa, luomansa maailman ja realismin keinotekoisuuteen ja lukijan omaan tehtävään tekstin merkityksen rakentajana. Metafiktiivisyydestä puhutaan yleensä romaanien yhteydessä, ja koska metafiktiivisyys nousi keskeiseksi tutkimuskohteeksi postmodernismin kontekstissa 1980-luvulla, ovat postmodernismi ja metafiktiivisyys yhä toisilleen läheisiä termejä (Hallila 2006, 10, 14–15, 68–69). *Mise en abyme* on metafiktiivinen tyylikeino, jossa teksti ”peilaa” itseään. Teksti sisältää *mise en abymena*, upotuksena, pienemmän version tekstin suuremmasta kokonaisuudesta. (Dällenbach 1989, 36.) *Mise en abyme* -rakenteena toimii usein ”teos teoksessa”, esimerkiksi romaanin sisältämä lyhyempi kertomus, toinen romaani tai kuvataideteos. *Mise en abyme* -peilirakenteilla teos voi tutkia ja peilata omaa kokonaisuuttaan, mutta myös esimerkiksi teoksen kirjoittamisen prosessia. (Makkonen 1991, 18–21.) Tämä tutkimus on metafiktiivisyyden ja peilirakenteiden osalta tyypillistä: itserefleksiivisyyttä etsitään romaanista, joka saattaa olla postmodernistinen, ja *mise en abymet* löydetään romaanin maailman taiteilijasta, museosta ja taideteoksista.

Lähtöoletukseni on, että teoksessa käsitellään peilirakenteen ja metafiktion keinoin elävän näköisen taiteen tekemistä – jos teoksessa eläimiä täyttävä hahmo kysyy, miten tehdä tästä kuolleesta hirvestä elävän näköinen, kysyy teos puolestaan, miten tehdä näistä

kuvitteellisista hahmoista elävän näköisiä. Esitän, että elävän näköisyys on teoksen johtomotiivi, mutta muodostaa myös tekstin sisäisenä elementtinä *mise en abymen* teoksen pyrkimykselle realistiseen tai mimeettiseen todellisuudenkuvaukseen. Työlleni keskeistä on se, miten teoksen sisältö ja muoto toimivat yhdessä ja miten teoksen rakenteen elementit peilaavat teoksen teemaa. Keskeiset tutkimuskysymykseni ovat: Miten teoksen sisältämä taiteilijuus toimii *mise en abymena* kirjoittamisesta? Miten teoksen täytetyt eläimet eli eläinten representaatiot toimivat *mise en abymeina* fiktiivisistä hahmoista eli ihmisten representaatioista? Millaisen tulkinnan teoksesta voi tehdä motiivin ja metafiktiivisyyden käsitteitä soveltaen?

Elävän näköisistä ei ole tehty aiempaa tutkimusta. Tutustuin teokseen itse opintojeni kautta, ja tutkin teosta jo kandidaatintutkielmassani taiteilijaromaanin näkökulmasta. Romaani jäi silti yhä vaivaamaan, ja tässä tutkielmassa palaan laajentamaan tutkimusta taiteilijuudesta myös teoksen erikoiseen rakenteeseen. Oma kiinnostukseni romaaniin on ehkä syntynyt tarpeesta muodostaa joku kokonaistulkinta, saada vastaus kysymykseen, mistä tässä nyt oikein on kyse. *Elävän näköiset* oli julkaisuvuonnaan 2014 ehdolla Helsingin Sanomien kirjallisuuspalkinnon saajaksi (Henni Kitty, 2021). *Helsingin Sanomien* arvostelussa huomio kiinnittyy teoksen juonettomuuden ja katkelmallisuuden lisäksi sen tapaan käsitellä luontoa. Suvi Ahola (2014) kirjoittaa: ”Kitti ei oikeastaan kerro tarinaa vaan nostaa esiin kappaleen yhteisön ja muutaman yksilön toisiinsa kietoutuvaa elämää ja luontosuhdetta.” *Turun Sanomien* arvostelun kirjoittanut Marissa Mehr (2014) kokee, että mieleenpainuvaa *Elävän näköisissä* ovat täytetyt eläimet, ”vaikenemisen kierre” sekä Kitin tekstin visuaalisuus. Teos arvosteltiin myös *Kalevassa*, jossa Heidi Heinonen (2014) mainitsee teoksen lataavan lukijaan ”hienoisin vihjein oletuksia, jotka jäävät toteutumatta tai muuttavat suuntaa” ja käsittelevän oivaltavasti kuolemaa ja kohtaloa. Kolme kritiikkiä ja lukijaa valitsevat romaanista erilaisia yksityiskohtia, mutta vaikuttavat olevan samaa mieltä siitä, että teoksen kielessä on jotain uutta ja erikoista. Myös tarinan juonettomuus ja sen vastapainona keskeisten henkilöiden, sukulaisten, lähes mystinen yhteys geeneissä ja kohtaloissa kiinnittää kriitikoiden huomion.

Elävän näköiset sijoittuu ilmeisimmältä perusidealtaan ”tavallisen” suomalaisen lukuromaanin genreen. Se kertoo arjesta ja ihmissuhteista, tavallisen erikoisista yksilöistä ja siinä sivussa myös hiukan ajan kulusta ja Suomen ja suomalaisten muuttumisesta sukupolvien vaihtuessa. Muodoltaan se ei kuitenkaan ole tavanomainen siinä mielessä,

kun tätä sanaa käytetään tarkoittamaan perinteistä tai vanhanaikaista. *Elävän näköiset* on aikansa näköinen romaani, jonka esitän tässä tutkielmassa sisältävän ainakin postmodernia metafiktiivisyyttä sekä ehkä myös postmodernismin jälkeistä estetiikkaa.

Elävän näköiset on episodimainen tai sirpaleinen romaani, jossa eri tyylikaudet lomittuvat luontevasti. Realismin rinnalla kulkee muitakin sävyjä, eikä realismikaan tunnu säilyvän muuttumattomana teoksen kerronnan siirtyessä hahmosta, ajasta ja maailmankuvasta toiseen. *Elävän näköiset* sisältää kuusi päälukua, jotka jakautuvat lyhyisiin (pisimmät alle kymmenen, lyhimät alle kaksi sivua), kronologisessa järjestyksessä toisiaan seuraaviin alalukuihin. Suunnilleen yhden suvun ympärille rakentuvassa romaanissa eniten kuvatut ja tämänkin tutkimuksen kannalta keskeisimmät hahmot ovat Alfred, hänen tyttärensä Aleksandra ja Aleksandran poika Santeri. Teoksen jokainen alaluku keskittyy yhteen hahmoon. Teoksessa on muitakin hahmoja kuin Alfred, Aleksandra ja Santeri, ja eri hahmoja käsittelevät luvut seuraavat toisiaan epäsäännöllisessä järjestyksessä. Yksinkertaistaen voidaan kuitenkin sanoa, että aluksi kuvataan eniten Alfredia, sitten Aleksandraa ja viimeisenä Santeria. Teoksen fokus liikkuu siis sukulinjan mukana vanhimmasta nuorimpaan, ja ainakin tämän tutkielman puitteissa on järkevää ajatella heidän edustavan kolmea selkeästi erillistä, mutta peräkkäistä sukupolvea. Tässä tutkielmassa näkyy jako näiden kolmen hahmon välillä romaanin monien piirteiden erittelyn yhteydessä, ja jako kolmeen sukupolveen auttaa myös hahmottamaan, mihin kohtiin romaania käsitellyt lainaukset ja analysoitavat kohtaukset sijoittuvat.

Saman suvun jäseniä alenevassa polvessa seuraavassa romaanissa on ainakin teoriassa lähtökohdiltaan sukuromaani. Sukuromaanin lajityyppiin kuuluu yhden suvun tuhoutumisen tai kukoistuksen ja sen taustalla vaikuttavan yhteiskunnan muutoksen kuvaus. Erityisesti suomalaisessa sukuromaanissa suvun onnen muutos on yleensä parempaan suuntaan, ja perheen sisäisen konfliktin sijasta käsitellään hahmojen sisäisiä konflikteja tai perheen ja muun maailman välisiä jännitteitä. (Szopori 1986, 9–10, 130.) Tietyllä tapaa *Elävän näköiset* sopii tähän kuvaukseen: se käsittelee toisiaan seuraavia sukupolvia ja heidän erilaisia, omaan aikaansa sidottuja kokemuksiaan. Sukupolvia ei arvoteta toisiaan vastaan tai keskitytä korostamaan yhteiskunnallista edistystä ja tulevien sukupolvien parempaa asemaa, vaan ennemminkin lukijan huomio kiinnitetään sukulaisten samanlaisuuteen, heitä kaikessa erilaisuudessaan yhdistäviin pieniin asioihin. Toisaalta taas *Elävän näköiset* sekoittaa erilaisia genrejä ja käyttää metafiktiivisiä keinoja

tavalla, joka laajentaa romaania moneen suuntaan ja tekee siitä kokonaisuudessaan jotain enemmän kuin ”vain” konventionaalisen realistisen sukuromaanin. Sukuromaanin on kuitenkin epäilemättä yksi niistä genreistä, kirjoittamisen tavoista ja lukijan oletuksista, joista *Elävän näköisten* monitahoinen kokonaisuus on rakennettu.

Tutkimuksen rakenne seuraa aiheen löytymisen ajatuskulkua ja etenee konkreettisemmasta, teoksen täytettyihin eläimiin kiinnittyvästä analyysistä kohti abstraktimpaa koko romaanin kattavaa rakenteellis-temaattista tarkastelua. *Elävän näköisiä* lukiessa oma huomioni kiinnittyi täytettyihin eläimiin, ja kysymykset mimesiksestä, realismista, representaatioista ja rakennetuista olennoista laajenivat nopeasti koskemaan teoksen täytettyjen eläinten lisäksi myös siihen kirjoitettuja ihmisiä. Teoreettiseksi viitekehyykseksi nousi ensin johtomotiivi teoksen monenlaisen ”elävän näköisyyden” keskeisyyden ja silmiinpistävyyden vuoksi. Metafiktivisyys seurasi tätä luontevasti, kun alkoi vaikuttaa siltä, että teoksessa realismi käsittelee realismin mahdollisuuksia. *Mise en abyme* metafiktivisyyden alakäsitteenä puolestaan sopii erityisesti taiteeseen, taiteilijuuteen ja taideteoksiin romaanin maailmassa. Koen, että tässä tulkinnassa muu metafiktivisyys on ikään kuin alisteista *mise en abymelle*: se tukee *mise en abymen* avaamaa tulkintaa, mutta ilman peilirakennetta se ehkä tuntuisi vähemmän merkittävältä tai näyttäytyisi toisenlaisena.

Kuten jo mainittu, *Elävän näköisistä* ei ole olemassa aiempaa tutkimusta. 2000-luvun suomalaisen romaanin kontekstiin tutustumisessa keskeinen lähdeteokseni oli Elina Armisen ja Markku Lehtimäen (2019) toimittama kokoelma *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Teoksen artikkelit auttoivat minua ymmärtämään, millaiseen kirjalliseen seuraan *Elävän näköiset* syntyi ja suuntaamaan huomioni teoksen tiettyihin piirteisiin. Tämän lisäksi eri artikkelit avasivat näkemyksiä siihen, mitkä *Elävän näköisissä* pää- ja sivuosissa esiintyvät teemat liittävät sitä muuhun aikansa romaanikirjallisuuteen ja siitä käytävään keskusteluun. Vähemmän keskeisiä mutta romaaniin sekä suomalaisena että eurooppalaisena lajina tutustumisen kannalta hyödyllisiä lähdeteoksia olivat myös Hanna Meretojan ja Aino Mälikallin (2013) toimittama romaanin teoriaa käsittelevä kokoelma *Romaanin historian ja teorian kytköksiä* sekä Jussi Ojajärven ja Nina Työlahden (2017) toimittama suomalaista romaania esittelevä *Maamme romaani. Esseitä kirjallisuuden vuosikymmenistä*.

Uusimman kirjallisuuden postmodernismiin, metamodernismiin ja niiden eroihin tutustumisessa käytin apunani esimerkiksi Pekka Vartiaisen (2013) teosta *Postmoderni kirjallisuus. Länsimaisen kirjallisuuden historia 1945–2000* ja Nicol Branin (2009) kirjoittamaa *The Cambridge Introduction to Postmodern Fictionia*. Metamodernismin käsitteen määritelleiden Timotheus Vermeulenin ja Robin Van der Akkenin (2010) artikkelin ”Notes on Metamodernism” lisäksi tutustuin termin käytännön sovelluksiin 2010-luvun romaanien tulkinnassa erilaisten artikkelien avulla (esim. Hallila 2019; Radchenko 2019; Sandbacka 2017; Sandbacka 2021).

Tälle tutkielmalle tärkeitä lähdeteoksia metafiktiivisyydestä olivat Mika Hallilan (2006) väitöskirja *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus* sekä metafiktiotutkimuksen klassikot Linda Hutcheonin (2013) *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* ja Patrician Waugh’n (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Hallilan väitöskirjassa on koottuna ja toisiinsa suhteutettuna paljon aikaisempaa tutkimusta sekä tiiviitä määritelmiä termeille. Tämän lisäksi se sisältää 2000-luvun ajallisen etäisyyden tuomaa uutta näkökulmaa 1980-luvulla alkaneeseen tutkimukseen sekä esimerkiksi metafiktion ja postmodernismin termien läheiseen suhteeseen. Metafiktion alakäsitteen *mise en abyme* suhteen päälähteinä toimivat Lucien Dällenbachin (1989) *The Mirror in the Text* ja Dällenbachin teoriaa Marko Tapion *Aapo Heiskasen viikateanssiin* (1956) väitöskirjassaan *Romaani katsoo peiliin* (1991) soveltava Anna Makkosen analyysiesimerkki.

Motiivin suhteen aloitin tutkimukseni Pekka Sunin (2001) toimittaman *Venäläinen formalismi. Antologian* pääosin ensi kertaa 1920-luvulla julkaistuista artikkeleista ja päädyin artikkelikokoelmiin *The Return of Thematic Criticism* (Wolpers [toim.] 1993), *Thematics. New Approaches* (Bremond, Landy & Pavel [toim.] 1995) ja *Thematics. Interdisciplinary Studies* (Louwerse & van Peer [toim.] 2002). Näissä ”uutta” teematutkimusta esittelevissä kokoelmissa teemaa ja motiivia lähestyttiin monitieteisesti kirjallisuudentutkimuksen lisäksi esimerkiksi musiikin, kuvataiteen ja psykologian näkökulmista. Esittelen tutkimukseni teoreettisia lähtökohtia tarkemmin luvussa 2.

Luvussa 3 aloitan elävän näköisyyden purkamisen motiivin näkökulmasta: kysymykseni on, miten elävän näköisyyden motiivi näkyy ja toistuu tekstissä. Käsittelen tässä luvussa myös peilirakenteen ajatusta eli sitä, millä tavoin teoksessa esiintyvä taiteilijahahmo, hänen luomisprosessinsa ja hänen luomansa eläinten representaatiot voidaan lukea

peilirakenteena kirjoittavan taiteilijan työstä, kirjoitettujen representaatioiden luomisesta. Tässä luvussa käsitellään myös sitä, miten teoksessa arvioidaan elävän näköisen taiteen mahdollisuuksia. Teoksen hahmojen kautta käsitellään representaation totuudenmukaisuuden illuusion rakentamista, hajoamista ja kyseenalaistumista.

Luvussa 4 siirryn teoksen rakenteeseen ja sen metafiktiivisiin piirteisiin. *Elävän näköiset* tuntuu romaanina hajanaiselta kokonaisuudelta, josta on vaikea osoittaa yhtä juonta. Sen sijaan rakenne on kuin runollisten havaintojen ja outojen sattumien nippu, jossa yhteneväisyyttä luovat hahmojen pienet, jaetut kokemukset ja lyhyet inhimillisen läheisyyden hetket. Teoksen sisältämä tyylin vaihtelu saa myös aikaan mielikuvan genrevyyhdistä, jossa erilaiset kerronnan tavat sulautuvat yhdeksi romaaniksi. Metafiktiiviset keinot muistuttavat lukijaa siitä, että kyseessä on keksityn todellisuuden kuvaus ja realismikin on jotain keinotekoista ja tehtyä. Pyrin tässä luvussa analysoimaan, miten rikkonainen tyyli liittyy fiktiivisten hahmojen realistiseen kuvaukseen ja etsimään niitä asioita, jotka luovat moniaineksiseen romaaniin yhteneväisyyttä ja jatkumoa.

Aivan viimeisessä alaluvussa pyrin tuomaan romaanin ja tutkimuksen lyhyesti osaksi 2010-luvun suomalaisesta kirjallisuudesta käytävän keskustelun kontekstia. Uusi suomalainen romaanikirjallisuus käsittelee Elina Armisen ja Markku Lehtimäen (2019, 12–14, 16) mukaan esimerkiksi globalisaatiota ja ylirajaisuutta, yhteiskunnallisia ongelmia markkinaliberalismin maailmassa, historiaa ja totuutta ja niiden kirjoittamista sekä ilmastonmuutosta ja digitalisaatiota. Pohdin tässä luvussa, miten *Elävän näköiset* vertautuu muotonsa ja sisältönsä puolesta muihin aikansa romaaneihin sekä miten *Elävän näköiset* sopii kirjallisuuden tyylikausista postmodernistisen ja postmodernismin jälkeisen ajan kirjallisuuden luonnehdintoihin.

2 Teoreettisia lähtökohtia

Teoriaosuuteni koostuu kahdesta luvusta: ensimmäisessä käsitellään motiivia osana teematutkimuksen kenttää ja toisessa metafiktiivisyyttä ja *mise en abyme* -rakenteita romaanissa. Lähestyn tutkielmassa tekstin ”elävän näköisyyttä” kahta eri teoreettista viitekehystä apuna käyttäen. Teoriat kuitenkin tukevat toisiaan, ja niiden avulla luodaan yhtä kokonaistulkintaa tekstistä. Motiivin käsitteen avulla tunnistetaan teoksesta tulkinnallisesti tärkeä elementti, elävän näköisyyden johtomotiivi. Keskeisen motiivin tulkinta laajenee sitten metafiktiivisen romaanin teorian ja *mise en abymen* käsitteen avulla koko teosta ja sen kerronnan elävän näköisyyttä koskevaksi pohdinnaksi.

2.1 Motiivi, johtomotiivi ja teema

Motiivi käsitetään teematutkimuksessa usein teeman rakennusosaksi tai abstraktin teeman konkreettiseksi ilmentymäksi tekstissä (Klein 1993, 147). Motiivin ja teeman suhde on läheinen ja hierarkkinen: teoksen teema on pääteltävissä tekstistä, ja motiivit ovat yksi tekstin keskeinen tapa kommunikoida teemaansa. Motiiviksi voidaan siis nimittää konkreettista, tekstistä osoitettavaa asiaa, johon tulkinta teemasta perustuu. Kirjallisuudessa motiiveista voidaan puhua yksittäisissä teoksissa, tai motiivit voidaan käsittää teemojen tavoin yksittäisiä teoksia suuremmiksi elementeiksi. Esimerkiksi Horst Daemrich (2002, 324) esittää saksalaisen sotakirjallisuuden tutkimuksen yhteydessä, että samat motiivit voivat esiintyä eri teoksissa, yhdistää niitä ja luoda tapaa kuvata tiettyjä ilmiöitä myös teosrajojen yli.

Teema ja motiivi ovat termejä, joiden käyttö ja keskinäinen suhde ei ole aivan vakiintunutta eri kielialueiden välillä tai edes saman kielialueen eri tutkimuksissa (Klein 1993, 146–147). Motiivilla on tarkoitettu teeman pienimmän osan lisäksi myös juonen pienintä osaa (Tomaševski 2001, 172), mutta yleisimmin motiivi käsitetään nimenomaan teemaan liittyväksi termiksi ja teemaa konkreettisemmaksi elementiksi tekstissä. Teema ja motiivi liittyvät tulkintaan, ja tulkinta puolestaan liittyy kaikkiin lukutapahtumiin.

Teema ja motiivi ovat ehkä juuri tästä syystä hyvin monella tavalla ymmärrettyjä termejä: niillä yritetään käsitteellistää laajoja ilmiöitä ja ymmärtää monenlaisia tekstejä. Motiivi on terminä joustava, se on teeman ohella käytössä myös muilla tieteenaloilla – esimerkiksi kielitieteessä, kuvataiteessa, psykologiassa ja musiikissa. Muiden tieteenalojen termille antavat sisällöt ja niiden tapa käyttää termiä vaikuttavat joskus motiivin teoretisointiin ja käyttöön kirjallisuudentutkimuksen terminä.

Shlomith Rimmon-Kenan (1995, 10–11, 13–14) hahmottelee kirjallisuudentutkimuksen teeman teoriaa artikkelissaan ”What is the Theme and How Do We Get At it?” vertaamalla kirjallisuudentutkimuksen ja kielitieteen tapoja käyttää teeman käsitettä. Hänen mukaansa teema on tekstin elementeistä luotu konstruktio, joka syntyy, kun lukija yhdistelee, arvioi ja vertailee toisiinsa tekstin elementtejä. Tekstistä ei siis voida osoittaa yksittäistä elementtiä, joka olisi teema, vaan teema syntyy kokonaisuuden osien yhteistulkinnasta. Teema sijaitsee siis ikään kuin sekä tekstissä että sen ulkopuolella lukijan tulkinnassa ja siihen vaikuttavassa ajallisessa kontekstissa. Lukijan tulkinta perustuu tekstiin, mutta siihen vaikuttaa esimerkiksi lukijan tieto tekstin julkaisuaikakohdan muista teksteistä ja kulttuurista ja se, millainen käsitys lukijalla itsellään on ”ihmisestä, yhteiskunnasta, Jumalasta tai kulttuurista”. Teemoja ja motiiveja etsittäessä ei ole yhtä ainoaa oikeaa lopputulosta, vaan tulkinta peilaa aina tulkitseijan omaa maailmankuvaa ja elämäkokemusta. (Brinker 1995, 39–40, suom. PR.)

Motiivi koostuu Theodor Wolpersin mukaan kahdesta tasosta: yhdellä tasolla ovat tekstissä esiintyvät esineet, paikat, tunteet tai muut motiivin ilmentymät ja toisella tasolla ”niiden merkitys ihmisen kokemuksen piirteinä”. Samat motiivit voivat näyttää eri konteksteissa erilaisilta, vaikka niiden perusidea säilyy. (Wolpers 1993, 81, 83, suom. PR.) Motiiveja ei siis niinkään yhdistä se, että kyseessä olisi aina samankaltainen tekstin elementti (esimerkiksi aina tarinassa esiintyvä esine) vaan se, että toistuessaan motiivi korostuu ja nousee tulkinnassa keskeiseksi. Toisto voi tapahtua saman tekstin sisällä tai suuremmassa kirjallisten ja ei-kirjallisten tekstien kokonaisuudessa. Myös muuta, kirjallisuutta ympäröivää kulttuuria voidaan pitää ”tekstinä”, josta erilaiset motiivit voivat kulkeutua kirjallisuuteen.

Kirjallisuudentutkimuksessa motiivi vakiintui tutkimuskohteeksi venäläisillä formalisteilla 1920-luvulla osana kiinnostusta tekstin rakennetta ja muotoa kohtaan. Samaan aikaan myös folkloristiikassa tutkittiin kansantarinoiden motiiveja.

Folkloristiikassa motiivi on pieni temaattinen elementti, joita yhdistelemällä syntyy monenlaisia erilaisia tarinoita. (Louwerse & van Peer 2002, 3–5.) Samannimisten termien sisältö on erilainen, ja kirjallisuudentutkimuksessa venäläisillä formalisteilla korostui nimenomaan motiivin jakamattomuus (Tomaševski 2001, 173). Venäläisen formalistin Boris Tomaševskin mukaan ”[t]eema on määrätty ykseys, joka syntyy pienten temaattisten elementtien järjestymisen tuloksena”. Pienimpiä näistä narratiivisista elementeistä ovat motiivit, ja niitä ei voi enää jakaa pienempiin osiin. Tomaševski jakaa motiiveja esimerkiksi vapaisiin ja sidottuihin sekä dynaamisiin ja staattisiin sen mukaan millaisia tehtäviä niillä on teoksen kokonaisuuden kannalta. (Tomaševski 2001, 169, 172–173, 175.) Tomaševski määritteli motiivivia juoneen ja narratiiviin liittyvänä elementtinä eikä teoksen tematiikan osana, mutta hänen määritelmänsä termille on hyvin konkreettinen: motiivi on jotain pientä ja toistuvaa. Tämä ajatus on siirtynyt myös niihin määritelmiin, joissa motiivi nähdään teeman osana.

Motiiviin liittyvä termi johtomotiivi, alkujaan ”*leitmotif*” tai ”*leitmotiv*”, on siirtynyt saksalaisesta musiikintutkimuksesta kirjallisuudentutkimukseen. Klassisessa musiikissa johtomotiivit ovat musikaalisia teemoja, jotka esiintyvät aina tiettyjen hahmojen ja esineiden yhteydessä ja joita voidaan varioida musiikkikappaleen juonen edetessä eri tavoilla (Escal 1995, 158). Johtomotiivi on esimerkki siitä, miten motiivin käsite ylittää tieteenalojen rajoja. Viktor Šklovski (2001, 145) esittää artikkelissaan ”Parodinen romaani: Sternen Tristan Shandy”, että johtomotiivi luo toistumisellaan rakennetta episodimaiseen romaaniin. Johtomotiivin voi siis yksinkertaistetusti ymmärtää eroavan tekstin muista motiiveista siinä, että se on tekstin kokonaisuuden kannalta erityisen tärkeä.

Kiinnostus teeman ja motiiviin on säilynyt kirjallisuudentutkimuksessa venäläisten formalistien jälkeen eri nimien alla. 1900-luvun lopussa alettiin puhua paluusta teeman tutkimukseen, mutta esimerkiksi Bo Petterson (2002, 237–238) esittää, että kyseessä ei ehkä niinkään ole paluu unohdettuun kuin uusi muutos jatkuvasti edenneen tutkimuksen nimessä. Pettersonin mukaan esimerkiksi strukturalismin, narratologian ja semiotiikan tutkijat alkoivat 1900-luvun lopulla tutkia teemoja ”*thematic criticism*” -nimien alla merkittävissä määrin, ja näin syntyi ajatus tematiikan paluusta tutkimuksen fokukseen. Tässä uudessa teeman tutkimuksessa näkyy vahvasti tutkimuskohteen ja käytettyjen termien poikkitieteellisyys. Esimerkiksi Max Louwersen ja Willie van Peerin (2002, 9) toimittaman artikkelikokoelman *Thematics: Interdisciplinary Studies* johdannossa

esitetään, että ”*thematics*” eli teeman tutkimus on pohjimmiltaan poikkitieteellinen ala. Artikkelikokoelmassa käsitelläänkin teemaa kirjallisuuden ohella esimerkiksi kuvataiteessa, kielitieteessä ja psykologiassa.

Tämän tutkielman tarpeisiin motiivi määritellään tekstin toistuvaksi elementiksi, joka ohjaa tulkitsemaan teoksen teemaa tai teosta kokonaisuutena. Johtomotiivi puolestaan ymmärretään tekstin kokonaisuuden kannalta erityisen keskeiseksi motiiviksi, ikään kuin avaimeksi teeman tulkintaan. Muut motiivit voivat tukea johtomotiivia. Kuten Šklovski esittää *Tristam Shandyn* kohdalla, tulen myös käyttämään johtomotiivia tässä tutkielmassa sellaisena motiivina, joka toistuessaan luo yhteneväisyyttä episodimaisen romaanin eri osien välille.

Jos tutkimuskysymykseni on ”mistä tässä on syvimmiltään kyse?”, eli mikä on tekstin teema, motiivi on minulle tekstin konkreettinen vihje, jonka avulla edetä kohti abstraktia tulkintaa. Toistuvuus korostuu, kun etsin motiiveista kaikkein keskeisintä. Kyseessä on ennemmin teeman kuin venäläisen formalismin kaltainen juonen tutkimus, joten motiivi ei ole tässä yhteydessä juonen pienin vaan teeman pienin osa tekstin kokonaisuudessa.

2.2 Metafiktiivinen romaani

Metafiktio on ”fiktiota fiktiosta”. Metafiktion käsitteestä väitöskirjan kirjoittaneen Mika Hallilan (2006, 84) mukaan metafiktiivissä romaaneissa ”teoreettiset näkemykset romaanista, romaanin tehtävästä ja olemuksesta sekoittuvat fiktiiviseen todellisuuteen”. Metafiktiivisyys liitetään kirjallisuuden lajeista useimmiten romaaniin. Kirjallisuuden tyylikausista metafiktiivisyys liittyy kiinteästi postmodernismiin. (Hallila 2006, 68–69; Waugh 1984, 21.) Hallilan (2006, 14–15, 36, 114) mukaan metafiktiota määritellessä se nähdään usein joustavasti sekä postmodernismiin että yleisesti kirjallisuuteen liittyväksi piirteeksi. Näin ollen esimerkiksi Miguel de Cervantesin *Don Quijote* (1605, 1615) ja Laurence Sternin *Tristam Shandy* (1759–67) nostetaan usein esiin postmodernin metafiktion edeltäjinä ja esimerkkeinä siitä, että (ainakin postmodernistista kirjallisuutta kirjallisuushistoriallisesti ennakoivaa) metafiktiivisyyttä voi löytää eri aikojen

kirjallisuudesta. Metafiktiota on kuitenkin teoretisoitu eniten postmodernistisen romaanin piirteenä, jopa kuin postmodernismin alakäsitteenä.

Metafiktioin käsitteen määrittelee ensimmäisen kerran William Gass vuonna 1970 ilmestyneessä teoksessaan *Fiction and Figures of Life*. Gass esittää, että amerikkalaiset ”antiromaanit” ovat todellisuudessa metafiktioita. (Hallila 2006, 110.) Metafiktioin käsite leviää kuitenkin laajasti kirjallisuudentutkimukseen vasta 1980-luvulla, jolloin myös julkaistaan (Hallilan mukaan) tärkeimmät metafiktiota teoretisoivat tutkimukset. Nämä kaksi teosta ovat Linda Hutcheonin *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1980) ja Patricia Waugh’n *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984). 1980-luvulta eteenpäin metafictionin käsite laajenee siis tarkoittamaan muutakin kuin Gassin tarkoittamaa yhdysvaltalaisista ”antiromaanien”, ja metafictionista tulee kansainvälisesti kiinnostava tutkimuskohde. (Hallila 113–114, 117.)

Postmodernismin nousu keskusteluun useilla eri tieteenaloilla 1980-luvulla lisää kiinnostusta metafictioniin (Hallila 2006, 113–114). Postmodernismiin liittyvä metataso, se, miten ihmiset ymmärtävät ja konstruoivat kokemustaan maailmasta, koetaan kiinnostavaksi eri tieteenaloilla, ja syntyy teorioita esimerkiksi metaretoriikasta, metakielestä, metapolitiikasta ja metateatterista (Waugh 1984, 2–4). Postmodernismin ajanjakson nähdään alkavan taiteessa ja kulttuurissa 1950-luvulla. Kansainvälisesti kirjallisuudessa postmodernismin katsotaan alkavan 1960-luvulla. Suomalaisessa kirjallisuudessa postmodernismista ja metafictioniivisyydestä aletaan puhua 1980-luvulla, ja 1990-luvulla erityisesti metafictioniivisyys vakiintuu osaksi suomalaista romaania (Hallila 2013, 86–88; Vartiainen 787–788). ”Puhtaiden” metafictionioiden sijaan kyse on ennemminkin metafictioniivisistä piirteistä. Kun postmodernistisen kirjallisuuden määritelmä syntyy, se löytää edeltäjiä kuitenkin myös omasta historiastaan, romaanien osalta esimerkiksi James Joycen *Finnegans Wakesta* (1939) ja Laurence Sternin *Tristram Shandyta* (1759). (Hallila 2006, 48.) Hallila (2006, 65–66) esittää postmodernismin ”ristiriidan läpäisemänä, avoimena, jälkistrukturalistisena ja refleksiivisenä” kontekstina tuottavan sekä metafictioniivisiä tekstejä (itserefleksiivisiä romaaneja) että tarpeen tämän ilmiön käsitteellistämiseen. Itserefleksiivinen kirjallisuus siis lisääntyi, ei syntynyt, postmodernismissä. 1980-luvulla keskeiseksi noussutta metafictionin käsitettä voitiin soveltaa aikansa nykyromaanien lisäksi myös romaanin laajempaan teoretisointiin, ja sillä voitiin käsitteellistää romaanin itsereflektiivisyyttä kautta aikojen ja löytää postmodernin, uuden metafictionin edeltäjiä kirjallisuuden historiasta.

Kuten jo mainittu, metafiktiivisyys liittyy terminä postmodernistiseen romaaniin jopa siinä määrin, että metafiktiivisyyttä on pidetty sen yhtenä piirteenä eikä sitä ole laajasti teoretisoitu postmodernismista itsenäisenä ilmiönä (Hallila 2006, 37). Metafiktiivisyyden ja romaanin yleistä yhteyttä puolestaan selittää romaanin lajille ominainen itsereflektiivisyys tai ”itsetietoisuus” jota on pidetty yhtenä lajin määrittävistä tekijöistä. Metafiktiivisyys on helppo nähdä tämän ilmiön jatkeena tai korostuneena muunnoksena. Hallila (2006, 133–134, 68–69) ei kuitenkaan näe postmodernismin ja metafiktiivisyyden käsitteiden läheisyyttä ongelmattomana. Hänen mukaansa esimerkiksi metafiktiivisen ja postmodernistisen romaanin kriteerit¹ ovat usein samat, ja postmodernismin ja metafiktion termejä käytetään lähes synonyymisesti. Tämä tekee metafiktion käsitteestä vaikeasti määriteltävän ja liittää metafiktiosta ja postmodernismista käytyä kirjallisuudentutkimuksellisen keskustelua yhteen. Postmodernismi voi olla metafiktiota ja metafiktio postmodernismia, ja metafiktion ja postmodernismin välillä on teoreettinen suhde metafiktion käsitteen juontuessa postmodernin romaanin teoretisoinnista (Hallila 68–69).

Patricia Waugh (1984, 2, 6) määrittää metafiktion teorian kannalta aikaisessa ja tärkeässä teoksessaan *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* metafiktion perusideaksi tekstin kahden tason välisen jännitteen. Yhdellä tasolla esitetään tekstin illuusio (kertomuksen todellisuuden ja johdonmukaisuuden illuusio) ja toisella tasolla tämän illuusion keinotekoisuus paljastetaan. Waughin mukaan näiden tasojen välinen jännite häivyttää tekstin luomisen ja tekstin tutkimisen rajoja, ja kiinnittää näin huomiota tulkitsemiseen ja tekstin ”purkamiseen” liittyviin kysymyksiin. Metafiktiivinen teksti esittää kysymyksiä todellisuuden ja fiktion suhteesta: mikä osa fiktiosta on todellisuutta ja mikä osa todellisuudesta fiktiota/fiktiivisyyttä. Waugh (1984, 14–15) ei liitä metafiktiivisyyttä ainoastaan postmodernistiseen romaaniin, vaan hän näkee metafiktiivisyyden tietyn romaanityypin lisäksi usein vain romaanille ominaisena taipumuksena käsitellä kaikkien romaanien sisältämiä illuusion rakentamisen ja sen

¹ Pekka Vartiainen (2013, 39–43) mukaan postmodernistisen taiteen ”huomattavimpana tekniikkana on pidetty metafiktiota”. Tämän lisäksi postmodernismiin liittyy ironiaa, (epäsopivaa) huumoria, fabulointia (tyyppiesimerkkinä maaginen realismi) sekä hyperrealismia, jossa todellisuus kytkeytyy uuteen teknologiaan. Myös teknologian luoma todellisuudesta vieraantuminen ja paranoia ovat tyypillisiä teemoja postmodernistisessa romaanissa. Nicol Bran (2009, xvi) esittää, että postmodernistisen kirjallisuuden kolme merkittävintä piirrettä ovat itserefleksiivisyys, realismikriittisyys ja taipumus pyrkiä tekemään lukija tietoiseksi omasta lukijuudestaan. Branin mukaan kirjallisuuden postmodernismissä on kyse vivahde-eroista: ei voida sanoa, että esimerkiksi itserefleksiivisyys kuuluu ainoastaan postmodernistisiin teksteihin tai että kaikki itserefleksiiviset romaanit ovat postmodernistisia. Sen sijaan voidaan todeta, että itserefleksiivisyys on postmodernistissa teksteissä keskeinen ja voimakas elementti.

paljastamisen sekä romaanin eri tasojen muodostamia jännitteitä. Kirjoittaessaan metafiktiosta Waugh määrittelee metafiktioksi aikansa eli 1960–1980-lukujen amerikkalaista nykykirjallisuutta, jossa tämän jännitteen käsittely on pääosassa.

Mark Currie puolestaan kuvailee metafiktiota runollisesti ”rajan diskurssiksi”. Kirjallisuuden ja kirjallisuuden teorian välinen raja on Currien mukaan ”lähentymisen, oivallusten ja itsetietoisien energian paikka”, ja tämän paikan metafiktiiviset tekstit valitsevat aiheekseen. Currien mukaan metafiktion ytimessä on käsitys merkitysten konstruoidusta luonteesta jonkinlaisen tekstistä löydettävissä ja esitettävissä olevan syvimmän olemuksen sijaan. Jos metafiktio vastustaa ajatusta jonkinlaisesta luonnollisesta olemuksesta tai ytimeä, on nurinkurista määritellä sitä listaamalla tiettyjä piirteitä, jotka tekevät tekstistä typologisesti määritellyn metafiktion. Currie painottaa omassa metafiktion määritelmässään tieteellisen diskurssin ja fiktion sekoittumista ja sulautumista. Metafiktiivisyys ei hänen mukaansa ole vain romaaniin tuotua kirjallisuuden teoriaa, vaan jotain, joka syntyy teorian ja sen fiktiivisen representaation yhdistyessä ja on enemmän kuin vain osiensa summa. (Currie 1995 2, 15, suom. PR.) Metafiktio ei siis ole vain kirjallisuutta teoriana tai teoriaa kirjallisuutena, vaan näiden kahden ”rajanaapurin” luoma erityinen kirjallinen tila. Currien näkemyksessä korostuu myös metafiktiivisten tekstien ”pelkkä” fiktiivinen taso tai kerronnan taso ja sen arvo.

Hallila (2006, 43, 134) pyrkii väitöskirjassaan *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus* määrittelemään metafiktiota terminä. Hän kiteyttää metafiktion teorioista nousevaksi keskeisimmäksi tekijäksi romaanin kielellisyyden ja keinotekoisuuden paljastamisen lukijalle. Hallila pyrkiikin tarkastelemaan metafiktion käsitettä väitöskirjassaan täsmällisemmin jakamalla sen kahteen osaan: metafiktion romaanityyppinä ja metafiktion romaanin elementtinä. Myös tässä tutkielmassa metafiktio ymmärretään näissä kahdessa kategoriassa (pääallekkain) esiintyväksi ilmiöksi, ja *Elävän näköisten* metafiktiivisten elementtien tutkiminen perustuu taustaymmärrykseen metafiktion ja metafiktiiviseen piirteiden erosta. Elävän näköisten potentiaalia metafiktiona sivutaan lyhyesti luvussa 4.3, mutta muuten puhutaan metafiktiivisistä piirteistä romaanissa. Tämä siksi, että metafiktiivisyys tuntuu terminä joustavammalta kuin postmodernismiin tiukasti liittyvä metafiktio.

Keskusteluun metafiktiosta ja metafiktiivisyydestä liittyy myös keskustelu tiedostetusta ja tiedostamattomasta metafiktiosta. Hutcheon (2013, 23) jaottelee teoksessaan

Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox metafiktioit avoimiksi (*overt*) ja peitellyiksi (*covert*) metafiktioiksi. Näiden erona on hänen mukaansa se, että siinä missä avoimet ja peiteltyt metafiktioit sisältävät kumpikin itsereflektiota vain avoimiin metafiktioihin liittyy teoksen itsetietoisuus metafiktiivisyydestään. Mark Currie (1995, 17) puhuu myös tietoisesta ja tiedostamattomasta metafiktiosta. Hänen mukaansa postmoderni metafiktio on yleensä tietoista metafiktiota. Tiedostamatonta metafiktiivisyyttä voidaan taas löytää kirjallisuudesta kautta aikojen, kun teoksia luetaan postmodernisti. Tiedostetuiksi metafiktioiksi nimitetään yleensä 1960- ja 1970-lukujen postmodernia kirjallisuutta, joka oli 1980-luvun teoretisoinnin aikana uutta. Esimerkiksi sekä Hutcheon (esim. 52, 53 56, 57–70,) että Waugh (esim. 32–33, 95) analysoivat teoksissaan John Barthin *Lost in the Funhouse* (1968) ja John Fowlesin *Ranskalaisen luutnantin naista* (*The French Lieutenant's Woman*, 1969) esimerkkeinä metafiktioista. Suomalaisen kirjallisuuden kentällä keskeisiä metafiktioita ovat muun muassa Matti Pulkkinen *Romaanihenkilön kuolema* (1985), Antero Viinikaisen *Aleksis Kivi ja Serbian prinsessa* (1996), Kari Hotakaisen *Klassikko* (1997) ja Lars Sundin Siklax-trilogia, joka koostuu teoksista *Colorado Avenue* (1991), *Puodinpitäjän poika* (*Lanthandlerskans son*, 1997) 1997 ja *Erikin kirja* (*Eriks bok*, 2003) (Hallila 2006, 150; Hallila 2013, 88; Vartiainen 2013, 787–788).

Kaiken kaikkiaan metafiction eri määritelmissä keskeistä on tekstin rakennetun luonteen korostuminen. Se saattaa ilmetä joko luonnollisten, todennäköisten tai mahdollisten kuvausten keinotekoisuuden tutkimisena tai ”metafiktio-metafiktioina”, jotka ottavat asiakseen ja aiheekseen kirjallisuuden teorian tai fiktion ja todellisuuden välisen jännitteisen suhteen. Kummankin tyyppinen metafiktio pyrkii tekemään lukijansa tietoiseksi omasta artefaktiluonteestaan. Sen sijaan että lukija vastaanottaisi kyseenalaistamatta tekstin illuusion, metafiktiivinen teksti kutsuu lukijaa tiedostamaan tekstin konventionaalisuuden ja tekstuaalisuuden sekä oman asemansa lukijana ja tulkitsijana. Mika Hallilan mukaan ”[r]omaani, joka sisältää ’metatason kommunikaatiota’ ottaa kantaa omaan romaaniuteensa, olemassaoloonsa fiktiivisenä tekstinä”. Postmodernit metafiktioit myös kyseenalaistivat realistisen ja modernistisen romaanin todellisuudenkuvauksen. Väitöskirjassaan Hallila kiinnittää huomiota myös metafiction teorioiden sisältämään tai implikoimaan vastakkainasetteluun metafiktiivisyyden ja romaanin realismin välillä. Hallilan mukaan tämä yleistys ei ole koko totuus, vaan realismin tutkiminen metafiction näkökulmasta on myös mahdollista

eikä kaikki metafiktio ole aina lähtökohtaisesti ”realismikriittistä ja konstruktivistista”. (Hallila 2006, 75, 134.)

Hallila (2006, 81, 103) listaa metafiktion romaaniteoreettisiksi tunnuksiksi kirjallisuusteoreettisen ja -filosofisen diskurssin liittämisen osaksi teoksen fiktiivistä maailmaa, realismin ja modernismin todellisuuskuvauksen keinotekoisuuden osoittamisen ja ”tietyt kirjallisuuden ja taiteen keinot”, esimerkiksi parodian, *mise en abymen* tai allegorian. Tämän tiivistetyn listauksen lisäksi Hallila liittää metafiktiivisyyteen ainakin seuraavaa: älylliset pelirakenteet, fantasiakirjallisuuden ainekset ja typografisen asun muuntelu. Teoksiin tuodaan usein myös intertekstuaalisuutta ja ”löydettyä” tekstiä, joka ei välttämättä viittaa muuhun kaunokirjallisuuteen vaan voi olla monenlaista tekstiä. Lukija-kirjoittajasuhde saattaa metafiktiossa nousta etualalle, tai sitten teos saattaa keskittyä pohtimaan kertojan ja tekijän rooleja ja suhdetta.

Hallilan (2006, 103) mukaan (hänenkin lainaamansa) erityisesti Waugh’n luomat pitkät listaukset metafiktion piirteistä hankaloittavat käsitteen rajaamista ja soveltamista. Hän esittää, että Waugh on määritellyt metafiktion piirteitä laajasti sellaisina piirteinä, jotka ovat vastakkaisia romaanin realismille ja modernismille. Tässä näkyy jälleen metafiktion ja postmodernin teoretisoinnin läheinen yhteys: metafiktiivinen kirjallisuus on postmodernistista kirjallisuutta, ja postmodernistinen kirjallisuus on ei-realistista ja ei-modernistista kirjallisuutta. Waugh’n metafiktiota teoretisoivan teoksen ensimmäinen luku on nimetty ”What is metafiction and why are they saying such awful things about it?”, joten Hallila ei välttämättä ole väärässä kuvaillessaan Waugh’n suhtautuvan ”melkein pä entusiastisesti” uudenlaisen postmodernistis-metafiktiiviseen kirjallisuuteen. Hallilan ja Waugh’n teoksilla on kuitenkin ikäeroa 22 vuotta, ja teokset heijastavat metafiktion asemaa kirjoitusajankohtinaan. Waugh kirjoittaa 1980-luvulla jostain uudesta ja kiistanalaisesta, jonka asemaa hän haluaa ehkä puolustaa. Hallila puolestaan pyrkii 2010-luvulla määrittelemään termiä, jota käytetään laajasti (erityisesti postmodernismin yhteydessä) mutta jonka merkitys ei ole aivan tarkka. Tekstien tarkoitukset ovat erilaiset: Hallilan teksti pyrkii määritelmän tarkkuuteen ja käytettävyyteen, Waugh’n teksti puolestaan vasta määrittelee termiä olemassa olevaksi. On selvää, että ajan kuluessa termien määritelmät muuttuvat ja niiden yhteyksiä syntymäajankohtansa kontekstiin ja muuhun teoriaan arvioidaan uudelleen. Uusi tutkimus voi ottaa etäisyyttä ja esittää kritiikkiä, mutta se perustuu myös aina myös vanhemman tutkimuksen ansioille.

Parodia, *mise en abyme* ja allegoria ovat kolme keskeistä metafiktioiden esiintyvää kirjallisuuden keinoa. Näistä kolmesta parodiaa ja *mise en abyme* on tutkittu allegoriaa enemmän, allegoriaa ei metafiktion yhteydessä juuri ollenkaan. (Hallila 2006, 81, 102, 215.) Patricia Waugh'n (1984, 67, suom. PR) mukaan "[m]etafaktiivinen parodia paljastaa, kuinka tietty sisältö ilmaistiin tiettyjen lukijoiden 'kirjallisuudeksi' tunnistamien konventioiden avulla". Konventioiden paljastaminen parodian avulla saa lukijan kyseenalaistamaan käsityksensä kirjallisuudesta. Linda Hutcheonin (2013, 50) mukaan parodia ei ainoastaan kritisoi vanhaa vaan luo aina myös uutta, ja siinä missä parodian pyrkii etääntymään alkuperäisestä lähteestään ja paljastamaan sen puutteita, perustuu parodia silti aina alkuperäisen parodioitavan asian taustalla vaikuttavaan voimaan.

Hallilan (2006, 108, 159) mukaan metataseisesta parodiasta voidaan puhua silloin, kun parodia liittyy romaaniteoreettisiin tai filosofisiin teemoihin. Metafiktiivinen parodia liittyy siis romaanin oman "romaaniuden" tai vaikkapa genrekonventioiden uudelleenarviointiin. Metafiktiot saattavat esimerkiksi parodioida omaa metafiktiivisyyttään ja itsereflektiivisyyttään. Hallila näkee, että parodia ja metafiktiio liittyvät toisiinsa ja romaanin teoriaan myös ilman metafiktiivisyyteen usein liitettyä postmodernismin yhteyttä.

Toinen tutkituista metafiktion tyylikeinoista on *mise en abyme*. *Mise en abyme* tutkineen Lucien Dällenbachin (1989, 36) mukaan *mise en abyme* on yksinkertaisimmalta määritelmältään tekstin sisäinen peili(rakenne), joka toistaa tekstin suurempaa kokonaisuutta joko kokonaan tai osittain, yksinkertaisesti tai paradoksaalisesti. Dällenbach jakaa *mise en abymet* kolmeen alalajiin, jotka Hutcheon (2013, 55) tiivistää seuraavanlaisesti: yksinkertainen yksi-yhteen-toisinto kokonaisuudesta johon toisinto itsekin kuuluu, äärettömästi toistuva toisinto kokonaisuudesta ja fragmentti, joka sisältää koko kokonaisuuden johon fragmentti itsekin kuuluu. Yksinkertainen toisinto voisi siis olla esimerkiksi sisäkertomus, jonka juoni tai rakenne on sama kuin sen sisältämän teoksen. Fragmentti-versio puolestaan sisältää usein tiivistetysti teoksen teesin tai idean, jota teksti kokonaisuutena käsittelee laajemmin.

Toistojen sijoittumisen ja laajuuden lisäksi *mise en abyme* -rakenteita voidaan luokitella sen mukaan, mitä teoksen osaa ne heijastavat. Anna Makkonen (1991) luettelee heijastuskohteen mukaan jaotellut *mise en abymen* tyypit seuraavanlaisesti:

Mise en abyme de l'énoncé -tapauksessa peilauksen kohteena on kirjallinen teos, prosessin tulos. Mutta pienoismalliin voi tiivistyä myös tekeminen, itse prosessi. *Mise en abyme de l'énonciation* merkitsee Dällenbachin - - mukaan sitä, että heijastuksen kohteena on kertomuksen produktio ja/tai reseptio per se sekä konteksti, joka määrää (tai on määrännyt) tuota reseptiota/produktiota. - - Dällenbachin - - kolmannessa tapauksessa, *mise en abyme du code*, peilauksen kohteena on koodi, informaation välittämiseen käytetty merkkien tai konventioiden järjestelmä. (Makkonen 1991, 18–19.)

Mise en abyme ohjaa siis lukijan tunnistamaan teoksen konstruoidun luonteen ja kiinnittämään huomiota esimerkiksi sen valmistumisen prosessiin ehyen fiktiivisen maailman illuusion sijaan. Tämä onnistuu esimerkiksi teoksen maailmaan sijoitetulla teoksella, usein kertomuksella mutta myös vaikka visuaalisena taideteoksella, joka vertautuu lukijan käsissä olevaan teokseen. Makkosen mukaan *mise en abymena* teokseen sijoitettu toinen teos – hänen *Aapo Heiskasen Viikatetanssi* -tutkimuksessaan erityisesti teoksen sisäinen Viikatetanssi-esitys – voivat myös kertoa lukijalle tekstin kokonaisuuden tiivistettynä versiona lukutapahtuman ollessa vielä kesken, ja ohjata näin lukijan tulkintaa tekstistä. (Makkonen 1991, 19–21.)

Mise en abymelle läheisiä trooppeja ovat esimerkiksi metafora ja metonymia sekä allegoria. Näitä yhdistää rakenne, jossa jokin on kuin jokin toinen tai edustaa jotain toista. Nämä termit käsitteet ovat läheisiä, ja niillä voi perustellusti tutkia samoja asioita. *Mise en abymea* näistä muista troopeista erottaa esimerkiksi sen mahdollisuus kritiikin esittämiseen. *Mise en abyme* voi kritisoida teosta, johon se sisältyy (Hutcheon 2013, 55), joten se ei siis välttämättä ole pelkästään korostava ja kokonaisuutta täydentävä vaan myös kyseenalaistava elementti. Siinä missä symboli tai allegoria on teoriassa vaihdettavissa sen kuvaaman kohteen kanssa, sillä ne ovat saman asian kaksi eri ilmentymää, kritiikkiä esittävän *mise en abymen* suhde esitettävään kohteeseen on erilainen. Ne eivät ole yhtä suoraviivaisesti kaksi saman asian eri ilmentymää tekstissä. (Dällenbach 1989, 44.) Metafiktiiivistä *mise en abymesta* tekee juuri sen kiinnittyminen teoksen rakenteeseen, produktioon tai reseptioon. Realistinen romaani ei voi puhua realismista ilman, että se on tai vähintään on luettavissa metafiktiiivisenä kommenttina romaanin sisältämään realismiin. Juuri tätä teosta temaattisella tasolla yhdistävän kirjoittamisen *mise en abymen* metafiktiiivisyys sai minut valitsemaan tutkimuksen käsitteeksi nimenomaan *mise en abymen*. Kun *Elävän näköiset* pohtii representaation

mahdollisuuksia taiteessa, täyttää se metafiktiivisen romaanin piirteitä: se ”ottaa kantaa omaan romaaniuteensa” ja ylittää romaanille lajityypillisen refleksiivisyyden ”[asettamalla] romaania koskevia teoreettisia ja filosofisia kysymyksiä - - [osaksi] romaanin kokonaisuutta” (Hallila 2006, 75, 133).

Metafiktioon liittyy myös aktiivinen lukija, joka joko on tai ei ole tarpeeksi kompetentti ymmärtääkseen lukemansa tekstin metafiktiivisyyden. Waugh’n (1984, 18) mukaan metafiktio paljastaa realismin konventiot. Realismi on tuttu tausta, joka auttaa lukijaa kiinnittymään tekstiin ja ymmärtämään sitä. Tätä taustaa vasten metafiktiiviset kokeelliset (huom. Waugh’n tutkimuksen ilmestymisvuosi) keinot voivat näyttäytyä erikoisina. Metafiktio on aikansa kirjallisuutta, joka yrittää uudelleenarvioida realismia ja muokata siitä relevanttia ja ymmärrettävää aikalaislukijalleen. 1980-luvun lukijan kokemus realismista on ehkä erilainen kuin 2020-luvun lukijan, mutta metafiktion perusidea on sama.

Hallila toteaa:

Ero realistisen romaanin ja sen todellisuusilluusion kiistävän metafiktion välillä on siinä, että realistinen romaani väittää kuvaavansa todellisuutta oikein ja luo kielellisyyden häivyttämän todellisuusilluusion, kun taas metafiktio osoittaa tällaisen illuusion keinotekoisuuden. (Hallila 2006, 96.)

Metafiktiota ei siis voi lukea samanlaisilla lukustrategioilla kuin realismia tai modernismia. Metafiktio tarjoaa erilaista lukijapositiona, jossa aktiivisuus korostuu. Aktiivinen lukija joutuu luomaan merkityksen itsenäisemmin ja olemaan tietoinen myös oman roolinsa keinotekoisuudesta. Illuusio teoksen tai tekijän tarkoitetun viestin neutraalista vastaanottamisesta muuttuu ymmärrykseksi vastaanottajan roolin aktiivisuudesta ja siitä, missä teoksen viesti oikeastaan syntyy. Tämä ajatus lukijan roolin muutoksesta liittyy jälleen siihen, että metafiktioteoreetikot asettavat metafiktion ja realismin/modernismin todellisuuden kuvauksen vastakkaisiksi keskenään. (Hallila 2006, 179, 165.)

Myös Hutcheonin (2013, 22, 37) mukaan metafiktiivisyys korostaa voimakkaasti lukijan roolia tekstin luomisessa. Käsitys tekstin luomisesta laajenee käsittämään lukijan tekstin ”aktualisoimisprosessin”. Tämä lukijan luomisroolin korostuminen on yksi niistä

piirteistä, joka Hutcheonin mukaan erottaa metafiktion aikaisemmasta romaanin itsereflektiivisyyden perinteestä. Lukija tai lukemisen tapahtuma voidaan tuoda metafiktiossa osaksi tekstin rakennetta tai tematiikkaa, aivan samalla tavoin kuin tekijä tai kirjoittamisen tapahtuma. Hallila (2006, 80) lisää metafiktion lukijan tietoisuuteen vielä uuden tason: lukijan tietoisuuden tulkinnan ja merkityksen mahdollisuuksien moninaisuudesta. Metafiktiivinen teksti kysyy, millaista todellisuutta romaani voi kuvata. Sen sijaan että lukijan ja tekijän yhteistyö olisi viestin koodaamista, välittämistä ja purkamista, on metafiktion lukijan valittava ”oikea” vastaus ja purettava koodi eli tehtävä tulkinta tietoisena siitä, että tekijän viesti ei välttämättä ole hänen saavutettavissaan, tai edes olemassa.

Yksi esimerkkiä lukijaa aktivoivia metafiktiivisiä piirteitä sisältävästä teoksesta on Waugh’n mukaan (1984, 5) Richard Brautiganin romaani *Taimenenkalastus Amerikassa* (*Trout Fishing in America*, 1967). Waugh kuvailee teoksen vihjaavan tai viittaavaan joihinkin kirjallisuuden konventioihin, jotka se olettaa lukijalle tutuiksi. Kun *Taimenenkalastus Amerikassa* tuntuu lukijalle tekstinä haastavalta, on hänen tarkoituksensa käyttää aikaisempaa kirjallisuussymmärrystään hyödyksi tulkinnassa. Näin tehdessään lukija ymmärtää konventioiden keinotekoisuuden ja sen, miten ne vaikuttavat teosten lukemiseen.

Kun metafiktiota on pyritty teoretisoimaan ilman postmodernia kehystä, on huomio kiinnittynyt siihen kuinka metafiktiiviset piirteet ovat ”lähestulkoon ajattomia romaanin lajinsisäisiä piirteitä”. Hallilan mukaan metafiktion itsereflektio kuitenkin eroaa romaanille lajina tyypillisestä refleksiivisyydestä siinä, että metafiktiossa reflektiivisyys liittyy nimenomaan kirjallisuusteorian ja kirjallisuusfilosofian avoimeen pohtimiseen romaanissa. (Hallila 2006, 132–134.) Kompetentin lukijan on siis mahdollista löytää metafiktiivisiä piirteitä kaikenlaisista ja kaikenikäisistä romaaneista. Hallila (2006, 163) mainitseekin ”metafiktion paradoksiksi” kysymyksen metafiktion paikasta tekstissä – onko teksti itsessään metafiktiivinen, kirjoittaako tekijä metafiktion vai lukeeko lukija tekstiä metafiktiona? Nämä vaihtoehdot eivät hänen mukaansa ole toisiaan poissulkevia. Metafiktio tuntuu eri teorioissa sijaitsevan tekstin kaikilla tasoilla, tai sitten ei edes tekstissä vaan lukijan tulkinnassa. Jo aikaisemmin mainitut jaot tiedostettuihin ja tiedostamattomiin tai avoimiin ja peitettyihin metafiktioihin ovat pyrkimyksiä ymmärtää erilaisia metafiktioita ja selittää metafiktiivisyyden eri tasoja tekstissä.

Tässä tutkielmassa metafiktiiviset keinot ymmärretään tekstin keinoiksi kiinnittää lukijan huomio tekstin keinotekoisuuteen. En välttämättä näe metafiktiivisiä piirteitä vastakkaisiksi romaanin realismille, vaan ne voivat olla olemassa rinnakkain. Metafiktioin teoriasta keskeinen osa on erityisesti *mise en abymen* käsite. Sen teoretisointiin palataan lyhyesti vielä luvussa 4. Valitsin yhdeksi tekstin tutkimisen työkaluksi nimenomaan *mise en abymen* sen vuoksi, että teoksesta löytyy keskeinen taiteilijahahmo. Taksidermia ei ole romaanin kirjoittamista eikä täytetty hirvi upotettu novelli, mutta teksti käsittelee täytettyjä eläimiä selkeästi teoksina ja niiden tekemistä luovana taiteena. Romaanin taiteilija rakentaa eläinyksilöitä, romaani kertoo ihmisyksilöistä.

Kuten jo mainittu, ymmärrän *mise en abymet* ja *Elävän näköisten* muut metafiktiiviset keinot nimenomaan keinoiksi sen sijaan, että kirjoittaisin *Elävän näköisistä* metafiktiona. Mielestäni teos on runsas ja sirpaleinen, ja metafiktiivisyys on vain yksi piirre tekstin muiden piirteiden joukossa. Postmodernismin ja metafiktiivisyyden yhteydestä ei silti tässäkään tutkielmassa täysin päästä, vaan luvussa 4.3 pohditaan lyhyesti, onko *Elävän näköiset* postmodernistinen romaani vai edustaako se jo postmodernismin jälkeistä estetiikkaa kirjallisuudessa.

3 Elävän näköisyys johtomotiivina ja kirjoittamisen *mise en abymena*

Tässä luvussa käsittelen elävän näköisyyttä *Elävän näköisten* johtomotiivina ja tarkastelen teoksessa esiintyvää taidetta *mise en abymena* romaanin tematiikasta. Lähestyn ”elävän näköisyyttä” ensin johtomotiivin käsitteen avulla luvussa 3.1. Tulkitsen ”elävän näköisyyttä” tässä tutkielmassa sekä motiivina että metafiktiivisenä piirteenä. Nämä tulkinnat eivät ole toisensa poissulkevia, vaan rinnakkaisia ja vähän päällekkäisiäkin. Ne liittyvät toisiinsa ja vievät kohti samaa kokonaistulkintaa. Luvuissa 3.2 ja 3.3 esitän, että teoksen maailman sisältämä taide on luettavissa metafiktiivisyytenä ja kirjoittamisen *mise en abymena*. Romaanissa esiintyvät täytetyt eläimet sijoittuvat johonkin taiteen ja tarve-esineen väliselle harmaalle alueelle, ja niitä rakentava Aleksandra kipuilee myös oman taiteilijuutensa oikeutuksen rajoilla. Romaanissa elävän näköisten täytettyjen eläinten rakentamisen ja representaatioiden mahdollisuuksia pohditaan erityisesti kahden eri hahmon, Aleksandran ja Santerin, kautta. Käsittelen näissä luvuissa representaation ja mimeettisyyden kysymyksiä tekstissä, ja rinnastan täytetyt eläimet ja niihin liittyvät realismiin tai totuudenmukaisuuden pyrkimykset romaanin henkilöhahmojen kuvaukseen. Siinä missä teoksen taiteilija Aleksandra rakentaa melkein elävän näköisiä eläimiään plastoliinista, kipsistä ja öljyväreistä, tekee teos elävän näköisiä ihmisiä samankaltaisella tavalla: kuolleista sanoista rakentaen, yrittäen saavuttaa jotain niin elävän – tai elämän – näköistä, että sen keinotekoisuutta ei edes huomaa.

3.1 Elävän näköisyys johtomotiivina

Elävän näköiset ei ole romaani, josta voi helposti osoittaa pääjuonen ja sivujuonet. Tietyn juonen selkeän kehittymisen sijaan romaani koostuu kronologisessa järjestyksessä esitetyistä tuokiokuvista erään perheen jäsenten elämästä. Ensimmäinen lukukokemus tuntuu hajanaiselta, ja sen vuoksi lähdän etsimään romaanin teemaa ja tulkintaa johtomotiivin käsitteen avulla. Johtomotiivi voi esiintyä teoksessa muiden motiivien

rinnalla, mutta johtomotiiviksi nimitetään teoksen tulkinnan kannalta tärkeintä motiivia. Episodimaisessa romaanissa toistuvalla johtomotiivilla on yhdistävä tehtävä. (Šklovski 2001/1921, 145.) Johtomotiivi on siis kuin avain teoksen (yhdenlaiseen) tulkintaan.

Yksi *Elävän näköisten* keskeisistä henkilöihahmoista on Aleksandra. Noin teoksen ensimmäisessä puolikkaassa kuvataan Aleksandran matkaa luovasta lapsesta taiteilijaksi ja Eläinmuseon² konservattoriksi. Konservattorina Aleksandra täyttää erilaisia eläimiä Eläinmuseon näyttelyitä ja muita kokoelmia varten. Aleksandran taiteilijuutta ja taiteeseen representaation kysymyksiä käsitellen tarkemmin seuraavissa luvuissa, tässä luvussa keskityn elävän näköisyyteen toistuvana motiivina.

Täytetty eläin on kummallinen artefakti: se luodaan kuolleen eläimen osista ja esimerkiksi kipsistä ja pumpulista todellista eläintä jäljitellen. Työhön liittyy sekä luovaa visiota että tarkkaa todellisuuden jäljentämistä, anatomiaa ja biologiaa. Prosessin rajat määrittelee eläin, jota täytetään: ”Eikä riitä, että tekee suurin piirtein hirven, sen on oltava täsmälleen tämä hirvi. Hirviä on erikokoisia ja -näköisiä, ja on vain yksi, jolle tämä nahka on kuulunut, he täyttävät juuri sen, käyttävät juuri sen nahan.” (EN 150.) Siitä huolimatta lopputulos ei ole sama kuollut eläin uudelleen elävänä, mutta ei myöskään vain ”tyhjästä” eli taiteilijan luovuudesta ja inspiraatiosta syntynyt teos. Täytetty eläin on eräänlainen välitila. Kyseessä ei ole oikea eläin tai tietty yksilö, vaikka se siltä saattaakin vaikuttaa, vaan keinotekoinen representaatio, joka sisältää – kirjaimellisesti – palasia siitä todellisuudesta, jota se pyrkii kuvaamaan.

Täytettyjen eläinten ja eläinten täyttämisen kuvaukseen liittyy läpi teoksen ajatus elävän näköisyydestä (esim. EN 105, EN 232, EN 165). Elävän näköisyys on todellisuuden kopiointia ja Aleksandralle hänen työnsä korkein tavoite ja ihanne. Elävän näköinen teos on ”melkein totta, askel askeleelta [Aleksandra] menee lähemmäs todellisuutta, kunnes seuraava vaihe olisi eläimen henkiin herääminen uudelleen” (EN 165). Aleksandra pyrkii siis luomaan eläimistään mahdollisimman realistisia, eläviä, mutta on silti tietoinen siitä, että jokainen eläin on teos. Konservattorin ja taiteilijan työ ei ole aina helppoa, ja siihen liittyy vastuuta ja morallisia kysymyksiä: miten esitän eläimen oikein, mikä on liikaa taiteilijan vapautta? Voiko elämää edes esittää? (EN 321–322.) Elävän näköisyys on jonkinlainen monimutkainen illuusio, tasapainoinen taideteos, jonka yksinkertainen ja välitön olemus on vaikea saavuttaa.

² Nyk. Luonnontieteellinen keskusmuseo LUOMUS.

Yksi teoksen tarkimmista täyttämisen kuvauksista on hirven kuvaus. Eläinmuseolle täytettävää hirveä varten Aleksandran täytyy muotoilla plastoliinista hirven muoto. Plastoliinin muotoilu on todellisen hirven muodon etsimistä: ”Koko ajan hän on mennyt lähemmäksi ja lähemmäksi, koko ajan hirvi on täsmentynyt, mutta yhtäkkiä se ei enää voi muuttua yhtään tarkemmaksi” (EN 151–152). Plastoliinihirven valmistuttua siitä valetaan muotti kipsiversiota varten. Eläimen täyttämisen prosessissa kuljetaan kuolleen ja elävän rajamailla:

Vaihe vaiheelta, kerros kerrokselta hirvi kulkee kohti päätepistettä, sisäpuoli kääntyy ulkopuoleksi ja ulkopuoli sisäpuoleksi, muoto muuttuu yhä uudelleen vastakohtaksi, elävä kuolleeksi ja taas eläväksi, ainakin niin lähelle elävää kuin ikinä on mahdollista. (EN 153.)

Hirvi on esimerkki teoksesta, joka on onnistuneesti elävän näköinen ja museokävijöiden suosiossa (EN 163). Se on kuitenkin myös teos, jota katsoessaan Aleksandra näkee itsensä ja palan omaa historiaansa, heijastuksen siitä, millainen hän oli hirveä rakentaessaan (EN 304). Ei teosta ilman tekijää, joka jättää aina jonkinlaisen jäljen teokseen.

Elävän näköisyyden motiivin liittyy jännittyneisyyttä: elävän näköiseksi tarkoitettu voi myös olla kuolleen näköinen, epäonnistunut. Teoksessa käsitellään myös epäonnistuneita eläimiä, ja ne kuvataan epäonnistuneiksi nimenomaan elävän näköisyyden tavoittelussa. Esimerkiksi Aleksandran ensimmäinen projekti, täytetty joutsenenpoikanen, ei ole huoliteltu ja uskottava (EN 122–124) ja kuolleiden sinivalaiden kuvien perusteella suunniteltu malli elävästä sinivalaasta (EN 211) on epämuodostuneen ja luonnottoman näköinen.

Täytettyjen eläinten täydellisyyden lisäksi romaanissa mainitaan ja käsitellään lyhyemmin myös muita todellisuuden esittämisen ja kopioimisen tapoja: valokuvausta (EN 204, 208), arkista tarinoiden kertomista tai muistelua (EN 42–43) sekä kipsivalujen tekoa (EN 84, 223). Näissäkin on kyse todellisuuden kopioimisesta ja sen välittämisestä. Erityisesti valokuva on näennäisen neutraali tapa tallentaa todellisuutta. Luvussa 3.2 palataan tarkemmin valokuvaukseen ja erilaisten representaatioiden ja todellisuuden välisestä suhteisiin.

Sekä Aleksandran työhön konservaattorina että hänen nuorena tekemiinsä taideteoksiin ja -kokeiluihin liittyy kipsi ja kipsivalu taiteen tekemisen tekniikkana. Nuori Aleksandra valaa omat kasvonsa kipsiin, tekee kuolinnaamion itsestään. Aleksandra on kuitenkin tyytymätön, sillä muotti tuhoutuu naamiota valmistettaessa ja hänelle jää vain naamio. Pian valmistettu uusi muotti omista kasvoista ei sovi aikaisemmin valettuun naamioon, jokin on jo toisenlaista. (EN 86–87.) Kuolinnaamion jälkeen Aleksandra yrittää valaa koko ruumiinsa kipsistä. Tämä ei onnistu, vaan hapen loppuessa kipsikuoren alla ”elossa oleminen voi tuottaa vaikeuksia tässä kokeilussa” (EN 88). Ainakaan tällä tekniikalla ei siis voi esittää koko ihmistä, ja ne naamiot, jotka on mahdollista luoda eivät aivan sovi niille ihmisille, joiden kasvoista ne on valettu. Aleksandran oman ruumiin kopioimisen lisäksi ajatus ihmisen muotista toistuu teoksessa vielä esimerkiksi Aleksandran raskauden kokemuksen kuvauksessa (EN 223).

Elävän näköisyyden motiivi esiintyy siis teoksessa useissa eri kohdissa pienin variaatioin. Elävän näköistä esittämistä tavoitellaan eri tavoilla ja tekniikoilla. Motiivin toistuvuus johtaa minua tulkitsemaan motiivia nimenomaan keskeisenä johtomotiivina. Myös elävän näköisyyden esiintyminen teoksen tulkinnan kannalta merkittävissä kohdissa tukee näkemystäni teoksen tästä piirteestä juuri motiivina. Bo Petterson (2016, 168–169) esittää, että motiivi voi korostua tulkinnan kannalta merkittävissä kohdissa kuten alussa, lopussa tai käänteessä. Romaanin nimi voi ohjata lukijaa lähestymään ja tulkitsemaan tekstiä tietyllä tavalla tai se voi olla symbolinen vihje aiheeseen, jota romaani käsittelee laajemmin metaforan kautta. Elävän näköisyys nousee tässä teoksessa esiin lukukokemuksen alussa ja lopussa: teoksen nimessä ja viimeisessä luvussa. Teoksen nimenä *Elävän näköiset* luo lukijalle ennakko-odotuksia, ja saada lukijan kiinnittämään erityistä huomiota kohtiin, jossa teoksessa puhutaan elävistä tai elävän näköisistä ja toisaalta myös kuolleista ja kuolleen näköisistä eläimistä, teoksista ja ihmisistä. Teoksen viimeinen pääluku on vain yhden luvun mittainen, ja se kuvaa Aleksandraa aloittamassa seepran täyttämistä. Nyt jo kuolleesta eläimestä sen elinaikana otetun kuvan edessä Aleksandran tehtävä on selkeä: ”Tämän näköinen hänen täytyy seeprasta uudelleen tehdä” (EN 246).³ Romaanin lopussa ollaan siis jälleen keskeisen kysymyksen äärellä: miten tästä kuolleesta tehdään elävän näköistä? Teoksen, tai ainakin lukukokemuksen,

³ Tätä sivua ei ole romaanissa numeroitu. Oletan tässä, että kyseessä on painovirhe, mutta voin toki olla väärässä. Teoksesta on otettu vain yksi painos, joten asia ei selviä painoksia vertaamalla. Viimeisen sivunumeron tarkoituksenmukainen puuttuminen olisi kuin avoin lopetus: rakenne purkautuu, sanat karkaavat, ei olla enää sivunumerolla osoitettavalla tai viitattavalla sivulla.

alku ja loppu liittyvät siis toisiinsa, motiivin maininnat luovat kehän, jonka sisään elävän näköisyyden pohdinta sijoittuu. Tämän lisäksi romaani loppuu sanoihin ”siitä se alkaa”. Myös tämä luo romaanille kehämäistä rakennetta ja voisi lisäksi olla viittaus kertomiseen: kertominen alkaa ”lopussa”, kun kaikki kerrottava on jo tapahtunut.

Elävän näköisyys tarkoittaa siis *Elävän näköisissä* jonkinlaista melkein petollisen realistisen representaation luomista. Elävän näköisyys on ”oikean” näköisen taiteen ihanne. Metafiktiivisesti elävän näköisten eläinten tekemistä voisi peilata realistisesti ihmisistä kirjoittamiseen. Teoksessa kuvataan sitä, kuinka täytetyt eläimet tulevat yksilöiksi yksityiskohtien kautta. Samalla teos tekee kuvaamistaan hahmoista yksilöitä esittämällä heidän elämänsä tärkeitä tapahtumia, heidän ajatuksenkulkuaan ja (korostetustikin) niitä asioita, jotka saavat heidät kokemaan yksinäisyyttä ja erilaisuutta.

Elävän näköisyyden toistuminen, variointi ja korostuminen *Elävän näköisissä* kiinnitti huomioni ja sai minut tulkitsemaan lähestymään tätä elementtiä motiivina. Realismi ja sen tavoittelu, luovuus ja mimeettisen taiteen luominen realistisen romaanin maailmassa ovat kuitenkin elementtejä, jotka ovat aina luettavissa myös metafiktiivisesti. Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan teoksessa esiintyvää elävän näköistä taidetta metafiktiivisen *mise en abymen* käsitteen avulla. *Mise en abymen* ja johtomotiivin suhde on kaksisuuntainen: johtomotiivi kiinnittää (ainakin tässä tutkielmassa) huomion *mise en abymeen*, mutta toisaalta *mise en abymen* toisto voi tehdä siitä johtomotiivin (Makkonen 1991, 39). Termit ovat toisilleen läheisiä siksi, että ne kumpikin kuvailevat tekstiä ja sen tulkintaa kokoavaa elementtiä. Elävän näköisyyden tulkinta sekä motiivina että *mise en abymena* tuntuu siis mahdolliselta ja luonnolliselta: ne ovat saman kolikon kaksi puolta ja vievät kumpikin kohti samaa teemaa tai kokonaistulkintaa teoksesta metafiktiivisenä, omaa esittävyyttään pohtivana tekstinä.

3.2 Museo, taide ja taiteilija metafiktiivisyytenä ja *mise en abymena*

Kuten edellisessä motiivia käsittelevässä luvussa totesin, löytyy *Elävän näköisistä* useita eri variaatioita kertomisesta ja näyttämisestä, elävän näköisyyden tavoittelusta ja tämän mielikuvan välittämisestä. Tämän lisäksi teoksesta löytyy museo, taideteoksia ja ainakin

yksi taiteilija. Käsittelen tässä alaluvussa teoksessa esiintyvää taidetta ja taiteilijuutta metafiktiivisinä piirteinä ja *mise en abyme* -rakenteina. Kokonaisvaltaisempi tulkinta koko teoksen tematiikkaa peilaavasta *mise en abymesta*, täytetyistä eläimistä ja kirjoitetuista ihmisistä toistensa peileinä seuraa luvussa 3.3.

Nostin jo aiemmin keskeiseksi taksidermian ja täytetyt eläimet, ja keskityn myös tässä luvussa erityisesti niihin. Perustelen näkökulmaani taksidermiaan ja täytettyihin eläimiin taiteena teoksen tavalla kuvata Aleksandran työskentelyä luovana työnä. Siihen liittyy inspiraatiota, ”flow-tilaa” ja taiteilijoille kuuluvaa luomisen tuskaa⁴. Romaanissa viitataan eläinten täyttämiseen liittyvään biologian tuntemukseen ja kuolleisiin eläimiin myös ruumiina, mutta tieteellisten faktojen tai ruhojen ruumiillisten realiteettien sijaan pääpaino on luovuuden ja luomisen kuvauksessa:

Tämä on vaikeaa, kaikkein vaikeinta. Nyt on osattava olla kuvanveistäjä, taitava sellainen. Tätä varten ovat valokuvat ja piirrokset ja mitat ja kuolinnaamiot, ne muistuttavat siitä, millainen hirvi oli. Hänen on yhdistettävä ne kaikki ja muutettava ne muodoksi. - - Muotoileminen vie ajanjaksoja, jotka katoavat kokonaan, joihin ei muuta mahdu. On vain tarkkoja sormenpäitä, silmien liikettä pitkin muovautuvaa plastoliinia ja pitkin valokuvien pintaa. Joskus on laitettava silmät kiinni ja tunnusteltava sitä mitä on jo tehnyt, silloin sormet saattavat tuntea jotain, mitä silmät eivät olisi ikinä nähneet. Sormenpäät, sitten kämmenet, liukuvat mehiläisenhajuisella plastoliinilla, hän seurailee suurta pintaa, josta on tulossa eläin. Joskus tuntuu, että pinta viekin häntä, se on se, joka vain muotoutuu joksikin ja hänen sormensa yrittävät pysyä perässä. (EN 150–151.)

Täytetyt eläimet omanlaisinaan taideteoksina liittyvät osaksi *mise en abymeina* käytettyjen taideteosten perinnettä. Anna Makkonen (1991, 18, 20) esittää Lucien Dällenbachia mukaillen, että *mise en abymeina* toimivat kirjallisuudessa usein teoksessa esiintyvät visuaaliset taideteokset (kuten vaikkapa taulut tai seinävaatteet) tai romaanin

⁴ Taiteilijoista poikkeusyksilöinä ja taiteilijuuteen ammattina liittyvistä käsityksistä taiteensosiologisesta näkökulmasta ks. esim. Abbing 2002. Taiteilijamynteistä, taiteilijoista kertovista anekdooteista ja taiteilijoista kirjoittamisen tavan alkuperästä, joka osaltaan kantaa myös nykypäivään ks. esim. Kris ja Kruz 1979. Tieteen termipankki (2014) määrittelee taiteilijaromaanin seuraavasti: ”romaani, jonka keskushenkilönä on taiteilija - - ja jossa usein kuvataan taiteilijan kehitysvaiheita lapsuudesta aikuisuuteen sekä kypsymistä taiteilijuuteen.” *Elävän näköiset* sopii osittain tähän yksinkertaiseen määritelmään, osittain muokkaa ja uudistaa sitä. Teoksessa kuvataan Aleksandraa lahjakkaana lapsena, kuvaamataidon opettajan suosikkina, joka on matkalla Lapista Helsinkiin taidekouluun. Tässä käännekohdassa perinteinen taiteilijatarina kuitenkin muuttuu: Aleksandra ei pääse taidekouluun, vaan hänestä tulee taiteen ja tieteen rajalla työskentelevä konservaattori, jonka teokset päätyvät taidemuseon sijasta luonnontieteelliseen museoon. Aleksandran ”poikkeavan” taiteilijuuden voi nähdä uudistavan taiteilijaromaania tuomalla keskiöön erilaisen taiteilijan ja erilaisen taiteen muodon.

maailmaan upotetut tekstit, esimerkiksi kertomukset, novellit, laulut tai romaanikatkelmat. Taideteos voi toimia tekstin sisäisenä pienoismallina, ja tarjota ”lukijalle tilaisuuden teoksen vastaanottoon lyhyemmässä muodossa”. Tällainen *mise en abyme* voi peilata tiivistyneesti koko teosta sen teesin kautta, mutta myös laajempia *mise en abymeja* on olemassa. Kokonaisuuden lisäksi *mise en abyme* voi heijastaa teoksen syntyprosessia tai vastaanottoa.

Taideteos pienoismallina *-mise en abyme* vahvistaa tulkintaani teoksessa toistuvista täytetyistä eläimistä tulkinnan kannalta merkittävänä elementteinä ja elävän näköisen mutta representaation kannalta monimutkaisessa välitilassa sijaitsevan taide-esineen merkityksellisyyttä teoksen kokonaisrakenteen ymmärtämiselle. Teoksen sisältämien taideteosten elävän näköisyyden tavoittelu peilaa teoksen itsensä elävän näköisyyden tavoittelua. Julien Dällenbach (1989/1977, 70–71) hahmottelee teoksessaan *The Mirror in the Text mise en abyme* -rakenteiden typologiaa ja mainitsee lyhyesti myös johtomotiivin ja toistuvan *mise en abymen* yhteyden. Dällenbach asettaa vastakkain tekstissä kerran esiintyvän ja toistuvan peilirakenteen. Siinä missä vain kerran esiintyvä *mise en abyme* jakaa tekstin kahtia ja vaikeuttaa näin kokonaisvaltaisen tulkinnan tekemistä, voi toistuva *mise en abyme* toimia temaattisella tasolla johtomotiivin tavoin tekstiä yhdistävänä tekijänä. Koen, että tämä yhteys on löydettävissä *Elävän näköisistä*: elävän näköisyys nousee tekstistä esiin motiivinomaisesti keskeisenä ja toistuvana, mutta liittyy teoksen kokonaistulkinnassa luontevasti myös metafiktiivisyyteen ja peilirakenteisiin.

Taideteosten tekijöinä ja katselijoina toimivat *Elävän näköisissä* erityisesti Aleksandra ja Santeri. Heidän kauttaan lausutaan julki representaatioon ja mimesikseen liittyviä kysymyksiä. Jos metafiktiivisyys on sitä, että teos kiinnittää huomiota omaan tekstuaalisuutensa, on tämä sen peitelty muoto: *Elävän näköisissä* yhdenlaiset rakennetut representaatiot pohtivat toisenlaisia rakennettuja representaatioita, ja aktivoivat ehkä lukijan ajatuksia samanlaisen ajattelun suuntaan.

Helsingin Eläinmuseossa työskentelevä konservaattori Aleksandra on teoksen kolmesta keskeisestä hahmosta keskimäinen, ensimmäisen tytär ja kolmannen äiti. Häntä käsitellään erityisesti teoksen keskiosassa. Teoksessa kuvataan hänen matkaansa lukion kuvataidetunneilla kuolinnaamioita valavasta harrastelijasta taitavaksi ja monipuoliseksi konservaattoriksi, joka tavoittelee teoksissaan, eläinten nahoilla päällystetyissä

kipsivaluissa, mahdollisimman täydellistä ”elävän näköisyyttä” eli luonnollisuuden ja realistisuuden illuusioita. Aleksandran taiteen ihanne tiivistyy seuraavassa katkelmassa:

Heidän [taidekoulun iltakursseilla tavattujen taiteilijoiden] puheestaan saa sellaisen käsityksen, että omasta mielestään he ovat taiteilijoita, hän ei. He sanovat, että hän ei luo mitään uutta. Itse he maalaavat pahimmillaan käsittämättömiä värisommitelmia tai viiva-asetelmia, joilla ei ole mitään tekemistä todellisuuden kanssa. Aleksandra sen sijaan osaa piirtää ja muotoilla niin, että hänen tekemänsä asia on melkein totta, askel askeleelta hän menee lähemmäs todellisuutta, kunnes seuraava vaihe olisi eläimen henkiin herääminen uudelleen. Eikö juuri se ole suurinta taidetta? (EN 165–166.)

Aleksandran rakentamat eläimet eivät ole oikeita eläimiä, vaan tieteen ja taiteen väliselle harmaalle alueelle sijoittuvia artefakteja, jotka representoivat eläimiä. Yhteys täytetyn eläimen ja sitä edeltäneen oikean eläimen välillä säilyy käytännössä eläimen nahassa, jonka konservaattori pukee rakentamansa eläimen kehyksen päälle. Täytetty eläin voi kuitenkin päätyä museon vääristyneiden dioraamojen maailmassa kauas alkuperäisestä elinympäristöstään, vaikkapa eläintarhan aitauksesta Afrikan savannille. Täytetystä eläimestä tulee oman lajinsa esimerkkiyksilö, jonka tehtävä on välittää museon luomaa narratiivia ja edustaa ja visualisoida eläinlajista kerättyä tietoa. Eläinmuseossa on suuret kokoelmat myös näytteitä, joita ei ole tarkoitettu kävijöiden silmille, vaan ainoastaan tutkijoiden käyttöön (EN 163–164, 166). Konservaattori muokkaa käsittelemäänsä ainesta, ja viittaussuhde elävän ja ”kuolleen” eläimen välillä mutkistuu. Vaikka konservaattorin luoma artefakti ei ole sama asia kuin elänyt eläin, esitetään nämä asiat teoksessa silti riippuvaisina toisistaan: ”Hirviä on erikokoisia ja -näköisiä, ja on vain yksi, jolle tämä nahka on kuulunut, he täyttävät juuri sen, käyttävät juuri sen nahan.” (EN 150.)

Eläinten täyttämiseen liittyviä ongelmia sivutaan teoksessa muutamaa otteeseen, esimerkiksi museon konservaattoriksi urallaan edenneen Aleksandra kertoessa väittelystään opiskelijan kanssa. Opiskelijan mukaan on hyväksyttävää ”vaikkapa korostaa jotain lihasryhmää, jos sillä saa paremmin esiin sen, mitä eläin kokee, mikä on se tilanne, jossa se on” (EN 232), tai tehdä eläimistä nyt kuolleina kauniimpia kuin ne olivat olleet elävinä hyvitykseksi niiden elämän aikana kokemista vaikeuksista. Aleksandra on tästä jyrkästi eri mieltä. Hänen mukaansa ”[e]i pitäisi näyttää sitä, mitä ihmiset haluavat nähdä, vaan sen mitä on” (EN 232). Aleksandra ja opiskelija ovat siis

eri mieltä siitä, kuinka tärkeää mimeettisyys on eläinten rakentamisen taiteessa. Aleksandran mukaan täytyy näyttää myös rumuutta, onhan se luonnollista, kun taas opiskelija näkee arvokkaampana tietynlaisen vaikutelman ilmentämisen, tunteiden välittämisen tai jopa jonkinlaisen moraalisen hyvittelyn. Myöhemmin väittelystä kotona kertova ja työnsä vaikeutta valitteleva Aleksandra kyseenalaistaa koko konservaattorin työn ja siinä onnistumisen mahdollisuuden: ”kuvitella, että voisi tehdä eläimen! Tämähän on järjettömyyttä.” (EN 232.)

Elävän näköisissä on myös kaksi kohtausta, jossa täytetyt eläimet ja elävä ihminen rinnastuvat taiteilija-Aleksandran katseen kautta. Ensimmäisen kerran Aleksandra näkee tulevan ammattinsa ihmisissä naapurin pojan, hänen huonosti salatun velipuolensa hautajaisissa: ”Hautajaisissa kaikki istuvat tuoleilla silmät lasisina, näyttävät itse asiassa täytetyiltä eläimiltä, katseessa on jotain samaa.” (EN 145.) Myöhemmin Aleksandra näkee Lontoon Natural History Museumissa albiinopojan ja seuraa tätä kiinnostuneena. Kun hän tuntee ehkä käyttäytyvänsä epäkohteliaasti tai ainakin ”että on jäänyt liian monta kertaa kiinni tuijottamisesta” (EN 168), Aleksandra siirtyy katselemaan täytettyjä eläimiä ja törmää välittömästi albiinolintujen vitriiniin. Lintujen äärellä ”Aleksandralle tulee kummallinen olo. Hänestä tuntuu, että hänen työnsä on kaikesta huolimatta jollain lailla kyseenalaista. Hän ei oikein saa kiinni siitä, mitä on ajatuksen takana ja siirtyessään viktoriaaniselle kolibrikaapille hän unohtaa sen” (EN 169). Tässä kohtauksessa kiinnostus niin erikoisiin eläin- kuin ihmisyksilöihinkin yhdistyy, ja Aleksandra ehkä pohtii, millä oikeudella hän eläinten representaatioita rakentaa.

Vertaillen albiinoja toisiinsa teos kaartaa kohti representaatioiden kysymyksiä, mutta kääntää hahmon katseen ja kerronnan suunnan viime hetkellä pois päin. Tällaiset pienet vihjeet kuitenkin ohjaavat lukijaa tarkastelemaan teoksessa viliseviä täytettyjä eläimiä tarkemmin ja kyseenalaistamaan niiden tulkinnallista yksioikoisuutta. Metafiktivisyyden näkökulmasta ei myöskään ole merkityksetöntä, että tekstissä esiintyy nimenomaan taiteilijan hahmo. Anna Makkonen (1991, 18–19) esittelee väitöskirjassaan Julien Dällenbachin luokittelemia erilaisia *mise en abyme* -tyyppisiä, ja yksi niistä koskee nimenomaan teoksen tekemisen prosessia tai tekijää peilaavaa *mise en abyme*. Tämä *mise en abyme de l'énonciation* (engl. *mise en abyme of the utterance*) liittyy Dällenbachin (1989, 76–78) mukaan implisiitisen tekijän käsitteeseen. Teoksen henkilöhahmo voi olla tunnistettavissa peilaavaksi rakenteeksi esimerkiksi sille annetusta symbolisesta nimestä, teoksen tekijään viittaavasta sukunimestä tai ammatista. Tehtävään

sopivia ammatteja ovat erilaiset luovat tai käsityöhön liittyvät ammatit: tekstejä ja kuvia tekevät ihmiset, tai vaikka Dällenbachin esimerkin korien punoja. Dällenbachin mukaan näiden hahmojen tekstissä kuvattu tekeminen – esimerkiksi korin punominen – voidaan tulkita kuvaukseksi tekstin rakentumisen prosessista. Tämä tulkinta vahvistuu, jos luovaa työtä tekee tekstissä tekijän korvaajaksi tunnistettu hahmo.

Elävän näköisissä tällaisen *mise en abyme* ehdot täyttyvät: Aleksandran hahmoa ja hänen luovan työn kuvauksiaan voidaan lukea Dällenbachin luonnehtimana ”tekijän korvaajana” teoksen sisällä. Taiteilijahahmo tuo myös tekstin pinnallisempaan tasoon edellä kuvatun kaltaista luomisen kuvausta ja tekemisen problematiikan pohdintaa. Pelkkä taiteilijuus ei kuitenkaan tee hahmosta kategorisesti metafikttiivistä tai kirjailijan biografista omakuvaa, ja tässäkin yhteydessä taiteilijahahmon esiintyminen on vain yksi tulkintaa tukeva seikka.

Toinen *Elävän näköisissä* täytettyjen eläinten representaation mahdollisuuksia pohtiva hahmo on Aleksandran poika Santeri. Santeriin keskitytään erityisesti teoksen puolivälin jälkeen. Siinä missä Aleksandran hahmo työskentelee representaatioiden rakentamisen parissa ja painiskelee luoja tehtävään kuuluvien eettisten kysymysten parissa, valottaa Santerin hahmon enemmänkin representaatioiden katselijan, vastaanottajan tai tulkitsijan näkökulmaa. Santerin hahmon kautta pohditaan taiteen vastaanottamisen kokemusta silloin, kun vastaanottaja tietää katsovansa jotain keinotekoista, ”pelkkää” representaatiota. Santeri myös valokuvaa, ja hänen luovaa työtään värittää tietoisuus valokuvien tulevien katselijoiden mahdollisuuksista ymmärtää kuvat oikein tai väärin, todellisuuden palasina tai taiteellisina konstruktioina.

Elävän näköisissä Santeri ymmärtää representaatioiden keinotekoisen luonteen Aleksandran hahmoa paremmin tai ainakin eri tavalla. Keinotekoisuuden paljastuminen alkaa yllättäen eläinmuseossa, kun hän huomaa, että dioraamojen savannille asetellut eläimet eivät ole koskaan nähneet oikeaa savannia. Santeri on vierailulla museossa, jossa yhden dioraaman korjaus tai rakentaminen on kesken. Museokävijän eläimistä erottava lasi on otettu pois, ja hän astuu dioraamaan: teoksen katselija ylittää oikeaa ja kuvitteellista maailmaa jakavan rajan ja astuu sisälle teokseen. Ulkopuolelta katsottuna dioraama on kuin pala maailmaa museossa, sisältäpäin on helppo nähdä, että sen pohjaa peittävässä hiekassa on lattian paljastavia polkuja restauroijia varten ja siellä sijaitsevat eläimet näyttävät eläviltä vain yhdestä suunnasta, ulkopuolelta. Ääneti murisevaa leijonaa

voi katsoa ihan läheltä, silittääkin. Myös muut dioraamat näyttävät erilaisilta tästä uudesta näkökulmasta:

Kaikki on yhtäkkiä äärimmäisen tiivistä, yhdessä museosalissa kaikki jännittävät tapahtumat tapahtuvat yhtä aikaa, kaikki mahdolliset erilaiset eläimet ovat kokoontuneet yhteen. Joku on juuri tulemaisillaan syödyksi ja joku toinen saamaisillaan ruokaa, ja silti mitään ei koskaan tapahdu. Dioraamassa, jossa hän itse seisoo, leopardit ovat tappaneet antiloopin, toinen on vienyt sen puuhun. Leijona on tulossa varastamaan saaliin. On lintuja maassa, ilmassa, pesässä, on munia, on pikkunisäkkäitä, joita hän ei tunnista, on hyönteisiä, kasveja ja kiviä. Taustalla Andersin olkapään kohdalla seisoo maalattu lauma antiloopeja, jotka ovat päässeet pakoon: kaikki tämä laatikossa, joka on pienempi kuin Santerin oma huone kotona. Kaikki kiinnostava, kaikki erikoinen on koottu yhteen, eihän sellaista missään ole. Museo on täynnä vitriineitä, jotka sisältävät vääristynyttä tilaa ja pysähtynyttä aikaa. Siellä ovat Korkeasaarella toisensa syöneet leopardit savannilla, jolla eivät ole koskaan olleet. (EN 201–202.)

Tässä hetkessä Santeri näkee museon vääristyneisyyden, hän ei enää lankea elävän näköisen representaation lumoihin vaan huomaa tilanteen luonnottomuuden. ”Vääristynyt tila” ja ”pysähtynyt aika” täyttävät museon, jossa todellisuus on rikottu ja järjestetty uudestaan mahdollisimman kiinnostavaan mutta auttamattoman epärealistiseen muotoon. Santeri ymmärtää, että eläinmuseon eläinten tarkoitus on tulla katsotuksi, ne ovat representaatioina melkein kuin pintoja katsojaa varten (EN 201).

Museon luomien puitteiden keinotekoisuuden ymmärtämistä seuraa vielä toinen valaistuminen, joka koskee museon rakennetun todellisuuden ja taustan sijaan sinne esille asetettuja eläimiä:

Hän on puhunut leopardeista ja savannista: siitä, että leopardilauman saaliiksi joutunut antilooppi on kuollut, kun taas viereisen juomapaikkadioraaman antilooppi elävä, vaikka jos hän olisi hetken miettinyt, olisi saattanut huomata, että kumpikaan ei ole elossa, ei ole ikinä ollutkaan. Ei se ole antilooppi, se on äidin tekemä. Hän ei ole ajatellut olevansa museossa ja katselevansa jonkun rakentamaa asetelmaa lasin takaa, vaikka juuri niinhän se on. Ja tuossa äiti puhaltelee keittoonsa niin kuin ei tietäisikään. Miksi äiti ei ole ikinä kertonut totuutta? (EN 204.)

Santeri siis ymmärtää, että kyseessä eivät ole antiloopit tai leijonat, eläimet, vaan niiden representaatio: kyseessä on jokin ”äidin tekemä”. Pelkästään se, että kipsimallin päälle on puettu oikealle, todelliselle eläimelle kuulunut nahka ei tee museon mallista todellista eläintä. Museoon sijoitetun eläimen representaation yhteys oikeisiin eläimiin katkeaa Santerin mielessä ja hän käsittää, että representaatio ei ole luonnollinen ja neutraali kopio, vaan jonkun tietynlaiseksi tekemä esitys. Tässä tapauksessa tekijä on Aleksandra, eikä Santeri voi uskoa, että hänen äitinsä on huijannut häntä tällä tavalla.

Kun museon dioraamojen sisällön keinotekoisuus on kerran valjennut Santerille, ei hän enää näe Eläinmuseota samalla tavalla. Tästä eteenpäin museossa Santeri ”yhtä aikaa sekä uskoo että on uskomatta”, tällainen itsepetos ja ajatusleikki on pakollista, jotta hän voi yhä kokea museon ”tiivistyneen elämän” (EN 204). Representaatioiden keinotekoisuuden ymmärtäminen tekee siis Santerista tietoisemman katsojan tai kokijan, joka taideteoksen kohdatessaan sekä tiedostaa sen valheellisuuden että kykenee tietoisesti antautumaan sen mimesikselle, illuusiolle elävän näköisistä antiloopeista savannilla.

Pian näiden tapahtumien jälkeen Santeri kiinnostuu valokuvauksesta. Valokuvaus muistuttaa tavallaan eläinten täyttämistä: se on luovaa työtä tai taidetta, ja samalla yhdenlaista todellisuuden tarkkaa kopiointia. Santeri ei kuitenkaan lähde kuvaamaan pelkästään oman inspiraationsa tai intuitionsa varassa, vaan hänen kuvauskohteidensa pohtimiseen liittyy alusta asti representaation mahdollisuuksien pohdintaa ja ehkä jollain tapaa myös valokuvien tulevien katsojien ennenaikaista miettimistä. Santeri pohtii, mitä tuntematon ihminen osaisi päätellä henkilökohtaisista valokuvista (EN 208), miten kameran kaksiulotteiseksi vääristämät kuvat pitäisi asetella, jotta ne jäljittelisivät todellisuutta parhaiten (EN 209), ja miksi omat auringonlaskukuvat eivät näytä samalta kuin alan lehtien auringonlaskut (EN 204). Siinä missä Aleksandran luovan prosessin kuvaus ei ole täysin ongelmaton, tuntuvat Santerin valokuvaukseen liittyvät pohdinnat vielä enemmän representaation problematiikan pohdinnan värittämiltä. Digikamerojen aikaa edeltänyt filmikamera luo tilanteeseen vielä lisää paineita: luovuudelle ei ole sijaa, kun ruutuja on rajattu määrä, ja kuvaajan täytyy odottaa sopivaa tilaisuutta ja tarpeeksi tärkeää kuvattavaa (EN 203). Kameran laukaisunapin painaminen on merkittävä teko.

3.3 Täytetyt eläimet museossa ja kirjoitetut ihmiset romaanissa – kirjoittamisen *mise en abyme*

Edellisissä alaluvussa käsiteltiin *Elävän näköisissä* esiintyviä täytettyjä eläimiä elävän näköisen representaation mahdollisuuksina, näiden representaatioiden rakentamisen ja katselemisen kuvausta ja teoksen sisältämää täytettyihin eläimiin sekä muihin esittäviin esineisiin liittyvää pohdintaa. Taiteilijat ja taideteokset teosten sisällä ovat aina liittyneet metafiktiivisiin *mise en abyme* -rakenteisiin, ja vaikka *Elävän näköisissä* museoksi valikoituukin Helsingistä Eläinmuseo eikä Ateneum, liittyy taidekytkös teosta silti taiteiden muodostamien peilirakenteiden piiriin. Teoksessa toistuva elävän näköisyyden motiivi ja elävän näköisen representaation luomisen tavoittelu ongelmakohtineen voidaan nähdä peilinä realistisen romaanin kirjoittamiselle. Liisa Saariluoman (1989, 5) mukaan ”[r]omaanit ilmentävät sisällössään, esitystavassaan ja rakenteessaan eurooppalaisen ihmisen kulloistakin käsitystä itsestään ja ympäröivästä maailmasta”. Ihmiselämän ja historiallisen todellisuuden mimeettiseen kuvaukseen pyrkiminen on siis tyypillistä ainakin eurooppalaiselle romaanille, vaikka eri aikojen kirjailijat ovatkin hyvin eri mieltä siitä, mikä on se tapa, jolla juuri heidän kuvamaansa hetken inhimillinen kokemus tulee realistisimmin esille. Realismi muuttaa muotoaan, ja syntyy aina yhteydessä kirjoitusaikansa ”romaanitraditioon sekä - - yhteiskunnalliseen ja aatehistorialliseen tilanteeseen”.

Teoksessa esiintyvät täytetyt eläimet ovat ihmisen itselleen katsottavaksi tekemiä representaatioita, jotka eivät ole (edes olleet) elossa mutta joista on pyritty tekemään mahdollisimman elävän näköisiä. Nämä elävän näköiset eläimet ovat jonkinlaisessa ambivalentissa elävän ja kuolleen, kuvitteellisen ja ei-kuvitteellisen välitilassa – tehtyjä, osin ennen eläneen osista, mutta eivät silti koskaan eläneitä. Tätä voidaan peilata teoksen henkilöhahmoihin ja metafiktiivisesti henkilöhahmojen kirjoittamisen prosessiin. Teoksen henkilöhahmot ovat yhtä lailla ”katsottavaksi” tehtyjä representaatioita, jotka kuitenkin ainakin jossain määrin tavoittelevat erityisesti romaanille ominaista mimeettisen todellisuuden kuvauksen ihannetta – eli elävän näköisyyttä.

Elävän näköiset ei ole voimakkaan juonellinen romaani. Tapahtumat etenevät soljuen ja loikkien, mutta kerronta ei tunnu tarttuvan draaman mahdollisuuksiin. Teos esimerkiksi alkaa aviorikoksen kuvauksella ja jättää ensimmäisenä esitellyn Alfredin hahmon

jännittävään tilanteeseen: sekä omaan että naapurin taloon on syntymässä hänen lapsensa. Aviorikoksen paljastumisesta ja siihen johtavista tapahtumista ei kuitenkaan tule teokseen draaman kaarta, elämä jatkuu ja suuri paljastuskin tiivistyy lopulta kahteen virkkeeseen: ”Kotona hän kertoo Eevalle olevansa Sakarin isä. Eeva sanoo, että Sisko kertoi hänelle jo vuosia sitten” (EN 191). Juonten kehittelyn sijaan teos tarkastelee ja esittelee, kuvaa arkirealismissaan ihmisiä kaikessa tavallisuudessaan ja erityisyydessään. Hahmoille tapahtuneiden asioiden merkityksellisyys tai merkityksettömyys on löydettävissä rivien välistä. Teos on täynnä tavallisia asioita, joihin moni lukija voi peilata itseään: vanhempien ja lapsien välisiä suhteita, kotoa lähtemistä ja kotiin palaamista, riitelemistä ja rakastamista. Toisaalta tärkeitä ovat taas juuri näitä hahmoja erityiseksi rakentavat asiat, pienet yksityiskohdat, lapsuusmuistot ja oudot tavat. Kirjailija muotoilee näistä pikkuseikoista elävän näköisyyttä tavoitellen kuvia ihmisistä, joita ei ole koskaan ollut. Tämä vertautuu teoksessa kuvattuun eläinten rakentamiseen – sekatekniikkaa, yksityiskohtien hiomista ja jonkin sellaisen luomista, joka on yhtä aikaa sekä aito, tietty ja elävän näköinen, että keinotekoinen ja katsottavaksi tehty illuusio.

Teoksessa niin eläimen kuin ihmisenkin representaatiot ovat jonkinlaisessa ambivalentissa tilassa ”elävän” ja ”kuolleen” välillä, parhaimmillaan ”elävän näköisinä (kuolleineina)” eli onnistuneina, katsojan vakuuttavina illuusioina. Tämän tutkielman puitteissa ”elävä” ja ”kuollut” kääntyisivät ehkä ”todelliseksi” ja ”realistiseksi”, ja tavoiteltu elävän näköisyys olisi todellisenoloista realismia tai onnistunutta romaanin mimesistä. Tätä elävän ja kuolleen välillä liikkumista kuvataan romaanissa tarkimmin jo aiemmin käsittelemäni täyttöprojektin, hirven, kautta:

Vaihe vaiheelta, kerros kerrokselta hirvi kulkee kohti päätepistettä, sisäpuoli kääntyy ulkopuoleksi ja ulkopuoli sisäpuoleksi, muoto muuttuu yhä uudelleen vastakohtaksi, elävä kuolleeksi ja taas eläväksi, ainakin niin lähelle elävää kuin ikinä on mahdollista. (EN 153.)

Tässä keskeneräinen hirvi on yhtä aikaa elävä ja kuollut, matkalla kohti niin onnistunutta ”eläväisyyttä” kuin Aleksandra vain osaa rakentaa.

Elävän näköisissä kuvataan myös täytettyä sinivalasta.

Seisottuaan hetken paikallaan Aleksandra ymmärtää valaan kaksinkertaisuuden: Lontoon luonnontieteellisen museon Suurten nisäkkäiden hallin täyttää sinivalaan malli, jonka yllä on sinivalaan luuranko. Melkein kuin ranka olisi repäistyt irti mallin sisältä, yksi valas jaettuna kahtia, ulko- ja sisäpuolen näkymä yhtä aikaa. Niinhän ei tietenkään ole, Aleksandra tietää, että valas on vain malli, jolla ei ole ikinä ollut luurankoa. (EN 210.)

Tämä sinivalas on ”kaksinkertainen”, siitä näkee yhtä aikaa sekä sisä- että ulkopuolen. Jos täytettyjä eläimiä verrataan kerrottuihin ihmisiin, tulee mieleen väistämättä myös *Elävän näköisissä* käytetty tarinan ulkopuolinen kertoja, joka pystyy tarkastelemaan kaikkia hahmoja tarpeen mukaan sekä ulkopuolelta katsoen että sisältä fokalisoiden. Silti tällaista eri hahmojen sisä- ja ulkopuolilla liikkuvaa kerrontaa voidaan kutsua realistiseksi, vaikka se ei vastaa ihmisen realistista kokemusta maailmasta. Sinivalaan malli edustaa teoksessa myös epäonnistunutta elävän näköisyyden tavoittelua. Sinivalas on rakennettu kauan sitten, ja sen mallina on käytetty kuvia kuolleista valaista. Teoksen nykyhetkessä tiedetään jo, että malli ei kuvaa todenmukaisesti elävää sinivalasta, ja vääristyneelle muodolle annetaan erinäisiä selityksiä. Juuri muutakaan ei ole tehtävissä, sillä sinivalas on rakennettu juuri tätä tilaa varten eikä sitä voida siirtää pois. (EN 211–212.) Elävän näköisyyttä arvostava Aleksandra pitää kuitenkin valaan vääristyneisyyttä vain hauskana:

[Valaan] paikka olisi pikemminkin kulttuurihistorian kuin luonnontieteen museossa, mutta eihän sitä saada täältä ulos. Hän ei ole varma, kuinka suuri vahinko on, että ihmiset saattavat tämän mallin perusteella muodostaa väärän käsityksen sinivalaasta. Virhe ei ole kovin suuri, ja ehkäpä he vain vilkaisevat valasta eivätkä seuraavana päivänä edes pystyisi kuvailemaan sen muotoa, varsinkaan kun eivät edes pysty näkemään sitä yhdellä kertaa kokonaan. (EN 212.)

Epäonnistunut elävän näköisyys voi siis pahimmillaan välittää väärää tietoa kuvaamastaan asiasta, ja representaatiot ovat aikansa tuotoksina aina rajoittuneita tai vääristyneitä. Tässä katkelmassa jää kuitenkin hiukan epäselväksi onko vääristynyt representaatio kovin vakava asia, tai kiinnittääkö asiaan vihkiytymätön katsoja edes huomiota totuutena esitetyn mallin virheisiin.

Se, miten Mark Currie (1995, 2) määrittelee metafiktion kirjoituksena, joka valitsee paikakseen rajan fiktion ja kirjallisuudentutkimuksen välillä ja tarkastelee aiheenaan tätä rajaa, luo mielikuvaa teoksesta tai tekstistä, joka tasapainoilee ja lainaa vähän rajan kummaltakin puolelta ja on mahdollisesti luettavissa rajan kummaltakin puolelta käsin. Esimerkiksi *Elävän näköisten* tapauksessa teosta voi lukea realistisena romaanina yhden perheen jäsenten elämästä tai, kuten tässä tutkielmassa, metafiktiivisenä romaanina kirjoittamisesta ja Hallilaa lainaten ”omasta romaaniudesta” kertovana romaanina. Hallila (2006, 43) tekee myös väitöskirjassaan Walshia mukaillen jaon metafiktion romaanityyppinä ja metafiktion romaanin elementtinä, eli metafiktiona ja metafiktiivisenä romaanina. Näistä kategorioista *Elävän näköiset* sopii jälkimmäiseen, sillä metafiktiivinen peilirakenne vaikuttaa vain yhdeltä runsaan romaanin kerroksista. Toisaalta metafiktiivisyys voi toimia avaimena romaanin kokonaisuuteen ja yhdistävänä tekijänä useiden tulkintaa eri suuntaan vievien piirteiden keskellä. Käsittelen seuraavaksi *Elävän näköisten* muita metafiktiivisiä piirteitä, jotka tukevat tulkintaani *Elävän näköisistä* metafiktiivisenä romaanina.

4 Teoksen rakenteen metafiktiivisyydestä

Tässä luvussa käsitellään metafiktiivisyyttä ja *Elävän näköisten* rakennetta. *Elävän näköiset* on moniaineksinen ja sirpaleinen romaani, jonka aiheet ovat arkirealismia mutta rakenne ja toteutus jollain tavalla kohosteista ja poikkeavaa. Luku 4.1 käsittelee elävän näköisten hahmojen ja elävän näköisen elämän kuvausta siitä näkökulmasta, että todellisuus on joskus realismin todellisuudenkuvausta ja juonellista etenemistä päämäärättömämpää. Luvussa 4.2 käsitellään metafiktiivisiä keinoja, joilla *Elävän näköisten* fiktiivisen maailman todellisuusilluusio rakoilee ja lukijan huomiota kiinnitetään tekstin rakenteisiin, tekstiin tekstinä. Luku 4.3 pyrkii paikantamaan *Elävän näköisiä* keskusteluun siitä, onko kirjallisuuden postmodernismi 2010-luvulla jo ohi – onko *Elävän näköiset* metafiktiivisine piirteineen postmodernistinen romaani, vai kuuluuko se jo johonkin postmodernismia seuraavaan kirjallisuushistorian aikaan? Tässä pohdinnassa apukäsitteenä ja esimerkkinä postmodernismin jälkeisen estetiikan teoretisoimisesta toimii metamodernismin käsite.

4.1 Elävän näköisen elämän kuvaus, romaanin realismi ja kerronnan kehät

Elävän näköiset ei sisällä yhtä helposti määriteltävää juonta. Teos kuitenkin sisältää salaisuuksia ja aineksia hahmojen välisiin konflikteihin. Se myös ikään kuin ennakoi dramaattisia käänteitä, joita ei sitten tapahdukaan. Lukija odottaa turhaan – juonellisia aineksia olisi, mutta hänelle näytetään lähinnä sitä, kuinka hahmot pyörittelevät heitä vaivaavia asioita mielessään tai suuret paljastukset saavat laimean vastaanoton. Draama tapahtuu jossain tekstin ulkopuolella, poissa näyttämöltä, ja jäljelle jää hahmoja ympäröivä hiljaisuus. Joskus se on hyvin yksinäistä, täynnä asioita, jotka kaikki tietävät mutta joista ei saa puhua, toisinaan täynnä sellaista rakkautta, jolle ei edes ole sanoja. Usein kuin omiin lukuihinsa eristettyjen hahmojen vastapainoksi tekstissä välillä välähtävä samankaltaisuus ja läheisyys on melkein mystistä, lapsen kanssa aikuinen voi myös olla kaksivuotias, samanlainen, ja rakkaan ihmisen kosketus polttaa vaatteet puhki ihon tieltä (EN 155, 322).

Elävän näköiset alkaa aviorikoksella. Ensimmäisessä luvussa Alfred pettää vaimoaan naapurin Siskon kanssa. Sisko tulee raskaaksi, ja hänelle syntyy poika. Kylällä puhutaan, että Siskon pojan isä ei olisikaan Siskon aviomies, sillä pariskunnalla ei ole muita lapsia. Alfredin ja Siskon poika Sakari sekä Alfredin ja hänen vaimonsa tytär Aleksandra syntyvät samaan aikaan ja kasvavat yhdessä. Huhut Sakarin isän henkilöllisyydestä aiheuttavat kuitenkin heille suuren riidan. Salaisuus painaa Alfredia raskaasti, ja salaisuuden paljastuminen olisi voinut olla draaman kaaren alku, juonellinen elementti, jota lukija jää alun jälkeen ehkä odottamaan. Salaisuus jää kuitenkin syrjään, Eeva-vaimosta ei juuri puhuta, elämä ja tarina etenevät. Lähes kaksisataa sivua myöhemmin Alfred on alkanut nähdä unta joesta, joka tulvii sisään taloon. Hän on järkyttynyt ja alkaa huolestua työpaikkaansa kaivokseen valuvasta vedestä. ”Kotona hän kertoo Eevalle olevansa Sakarin isä. Eeva sanoo, että Sisko kertoi hänelle jo vuosia sitten” (EN 191). Luku 34 loppuu tähän, ja luvussa 35 keskitytään Sakarin pojan Andersin elämään tyhjenevän Jokihaaran kylän viimeisten lasten joukossa.

Aviorikoksen paljastuminen Eevalle esitetään siis korostetun siistittynä sivuhuomautuksena. Lukija ei myöskään pääse näkemään, kuinka Sisko kertoo totuuden Eevalle ennen Alfredia. Miten Eeva reagoi? Miksi hän ei kerro Alfredille tietävänsä? Vieläkin myöhemmin, viimeisessä Alfredia käsittelevässä ja koko teoksen toiseksi viimeisessä luvussa, lukijalle selviää, että Alfred on jossain kulisissa kertonut itse Siskon miehelle olevansa Siskon lapsen isä. Tämä käy ilmi, kun vanhaksi tullut Alfred kaatuu perunamaalla ja Sakarin poika eli hänen lapsenlapsensa Anders sattuu paikalle pelastamaan hänet. Kaatumisen syyksi annetaan huono polvi, ja polven huonouden syyksi puolestaan se, että tunnustuksen jälkeen Siskon aviomies ajoi Alfredia takaa metsässä ”vissiin tunteja” kunnes tämä satutti itsensä ja kaatui (EN 338). Tarkka lukija muistaa, että melkein 200 sivua aikaisemmin, Sakarin hautajaisten kuvauksen jälkeen kerrotaan yhdellä lauseella, että Alfred on loukannut polvensa ”eikä suostu kertomaan kenellekään mitä on tapahtunut” (EN 146). On kuitenkin ehkä todennäköisempää, että lukija ei teoksen ensimmäisellä lukukerralla muista tätä yksityiskohtaa, joka on vain yksi lause romaanissa, joka on täynnä merkityksellisiä ja merkityksettömyydessään tärkeitä yksityiskohtia. Joka tapauksessa vanha Alfred ja hänet sisälle auttanut Anders halaavat toisiaan sohvalla ja

Anders ei sano mitään, ja koska hän ei sano, Alfred sanoo: »Mie olen sinun pappi. Niin se vaan on poika.»

»Kyllä mie sen tiän.»

Alfred hämmästyä. »Miten niin, et sie voi tietää, ei kukkaan tiä.»

»Sisko kerto.»

»Jaa. No se tietekki tietää. Ja tais se tietää [Siskon mies] Reinoki. Ja Eevalekki kerroin, mutta seki tiesi jo. Kaikki sen on vissiin tieny.» (EN 336–338.)

Salaisuus paljastuu jo kolmannen kerran, ja nyt kaikki asianosaiset tietävät, niin Eeva ja Reino kuin Sakarin poika Anders. Kuolleelle Sakarille Alfred ei voi enää isyydestään kertoa. Samalla paljastuu, että ehkä mitään salaisuutta ei koskaan ollutkaan. Alfredin tuskailu ja vaikea kertominen on ollut turhaa, sillä kaikki tiesivät jo. Alun salaisuuden luoma jännite joka tapauksessa purkautuu lopussa ja tietyllä tavalla tämä sulkee teoksen tarinaa: se asia on nyt selvitetty.

Tämä tarinan kehä, lopun paluu alkuun kaikkien sivupolkujen jälkeen, sijoittuu kiinnostavasti vielä toisen kehän sisään. Luvussa 3.1 esitin, että elävän näköisyyden motiivin esiintyminen teoksen nimessä ja viimeisessä luvussa muodostavat kuin ympyrän. Tämän ympyrän sisälle voisi ajatella jäävän tämä tarinan ja salaisuuden muodostama kehä, joka on esitetty elävän näköisyyden, ei niinkään välttämättä konventionaalisen romaanin realismin, estetiikkaa tavoitellen. *Elävän näköisten* juonen puute ja matkan varrelle unohtuvat draaman alut korostavat tekstissä vallitsevaa etäisyyden ja irrallisuuden tunnetta, mutta ne voivat myös olla elävän näköinen tapa kertoa elämästä ja metafiktiivinen huomio siitä, millaista realismia lukija romaanilta odottaa. Draaman kaari hautautuu hahmojen vyöryvään ajatuksenvirtaan, elämässä ei ole yhtä käännekohtaa ja aivan kaikella ei ole merkitystä juonen kannalta. Jotain suuria linjoja on hahmoteltavissa – esimerkiksi Alfredin salaisuus, Aleksandran taiteilijuus tai hahmojen muuttuvat suhteet pohjoiseen kotipaikkaan – mutta kuten tosielämässä, kaikki yksityiskohdat eivät ole suuremman kokonaisuuden avaimia. Hahmot kokevat elämää ja lukijan huomio kiinnittyy käänteiden jännittämisen sijaan tekstin tapaan kuvailla ja kertoa. Lukijan voi olla vaikea käyttää romaanin realismiin liittyvää tietoaan ja oletuksiaan romaanin tapahtumien ennustamiseen tai romaanin kulun ymmärtämiseen. Konventioita kaihtava realismi voi kiinnittää lukijan huomion kaiken realismin konstruoituun luonteeseen.

Olen tässä tutkielmassa käsitellyt erityisesti kolmea hahmoa: Alfredia, Aleksandraa ja Santeria. Nämä kolme hahmoa ovat *Elävän näköisissä* keskeisimpinä tarkastelun kohteina niin, että fokus siirtyy pikku hiljaa Alfredista Aleksandran kautta Santeriin. Tämä ei ole aivan suoraviivaista, sillä välillä seurataan myös kokonaisuudessa vähemmän keskeisiksi jääviä hahmoja tai siirrytään hahmojen välillä tämän suunnan vastaisesti. Suuri linja on kuitenkin perheessä alenevan polven mukaisesti ja Suomea ylhäältä alaspäin. Teos koostuu lyhyistä luvuista, jotka yleensä keskittyvät yhteen hahmoon kerrallaan. *Elävän näköisten* rakenteesta löytyy monia piirteitä, jotka vieraannuttavat lukijaa realismin konventionaalisesta lukemisesta. Suomalaisen realistisen romaanin lukemiseen asennoituneen lukijan romaanin alun vahvistamat odotukset tekstistä ja lukukokemuksesta eivät täyty. Fragmentaarinen romaani laittaa lukijan tekemään omat päätelmänsä juonen kulusta ja tekstin tarkoituksesta, ja loikkiva kerronta tekee lukukokemuksesta epätavallisen. Elävän näköisen elämän kuvaus voi olla yhdessä luvussa samaistuttavaa, tulla lähelle, ja toisaalta heti seuraava luku ja kuvattu kokemus voi tuntua kaukaiselta. Tekstin ja lukijan välinen etäisyys muuttuu useita kertoja teoksen kuluessa, kun hän samaistuu ja kummastuu, tulee yhtäkkiä siirretyksi yhdestä tyyli- ja laajasta toiseen tai huomaa seuraamansa juonen punaisen langan purkautuneen johonkin matkan varrelle. Yhteneväisyyttä ja jatkumoa tekstiin luovat pienet viittaukset ja toistot, jotka sitovat hahmoja yhteen heidän tietämättään ja muistuttavat lukijaa jostain näennäisen mitättömästä aiemmasta tapahtumasta. Toistojen, ja sitä myötä myös hahmojen, yhdistäminen jää lukijan tehtäväksi.

Nämä toistot ovat *Elävän näköisissä* kiinnostava ja kummastuttava rakenne-elementti. Osittain toistoon kiinnitetään huomiota tekstissä, esimerkiksi silloin, kun mainitaan kolmen perheenjäsenen nähneen saman unen jäänlähtötulvasta (EN 274–275) tai kun huomautetaan Santerin kapinallisen pohjoiseen kesäksi lähdön peilaavan hänen äitinsä kiukustunutta etelään kesäksi lähtemistä vuosia aiemmin (EN 257). Jollain tavalla nämä asiat ovat hahmoilla geeneissä – vähän ylikuulollisestikin on jotain, joka heitä yhdistää, sama veri virtaa suonissa. Kertoja myös lausuu tämän ääneen:

Sukulaiset vellovat [Santerissa], ovat kerrostuneet. Geeniperintö on kaikki mitä hänellä on, kasvattajana geeniperinnön antaja, kuinka hän edes voisi olla toistamatta äitiään. Joskus hän näkee unia tai sanoo sanoja, jotka Aleksandra tai Alfred on kymmeniä vuosia sitten nähnyt tai sanonut. Toisaalta on niinkin, että

Aleksandra joskus näki Santerille kuuluvia unia ja teki tekoja, paljon ennen kuin Santeri oli edes syntynyt. (EN 257.)

Teoksesta löytyy kuitenkin myös toistoa, jota ei erikseen mainita, vaan joka saattaa vain kiinnittää lukijan huomion. Tällaisiin toistoihin kuuluu esimerkiksi meren aallon kuva seinällä – Aleksandran velipuoli Sakari piirtää kaivoksessa töissä ollessaan seinään merenpinnan korkeutta kuvaavan sinisen aallon, ja myöhemmin Aleksandran poika ja Sakarin puolisisarpoika kiinnittää makuuhuoneensa seinälle merenpinnasta otettuja valokuvia (EN 209). Kaksi kertaa teoksen aikana koira haukahtaa Aleksandran kasvoille ja kummassakin kohtaa syntyvä ääni on isoilla kirjaimilla kirjoitettu HAU tekstin seassa (EN 47, 313).

Nämä toistot nousevat lukiessa jotenkin hämmäntävän kohosteisiksi – ensimmäisellä lukukerralla niitä kaikkia ei välttämättä edes huomaa, eikä niille löydy helposti mitään selitystä. Esimerkiksi saman unen näkemistä selitetään teoksessa melkein mystisellä sukuyhteydellä, ja nämä selittämättömätkin toistot ovat samalla tavalla hiukan maagisia. Ne on suunnattu lukijalle ja ne luovat omalla tavallaan runsasaineiksiseen romaaniin yhteneväisyyttä. Mystisiä niistä tekee niiden spesifiys: kyse ei ole niinkään yleisinhimillisistä kokemuksista, jotka kertoisivat hahmojen kehityksestä tai tarjoaisivat tarttumapintaa asiana, johon peilata omia kokemuksiaan. Ennemminkin nämä toistot liittyvät nimenomaan näihin hahmoihin ja heidän kuviteltuihin elämiinsä, jonkinlaiseen suvun ja perheen kehämäisyyteen, liikkeeseen, jota hahmot itse eivät huomaa mutta joka johdattaa heitä eriytyneiden elämien odottamattomiin risteyskohtiin – sellaiseen tunnustamattomaan ja tiedostamattomaan läheisyyteen, joka vaanii yksinäisyyden ja eriytyneisyyden pinnan alla.

Toistoilla voidaan nähdä myös toisenlaisia romaanin aikakäsitykseen liittyviä syitä. Teos voi kertoa näiden yksittäisten hahmojen elämästä ja sitä kautta myös heidän elinajastaan ja -ympäristöstään, mihin teoksesta löytyvä jonkinasteinen sukupolvien elintapojen välinen vertailu viittaa. Teoksessa on historiallisen romaanin piirteitä (ainakin siinä mielessä, kun Markku Ihonen [1999, 129] määrittelee Väinö Linnaa mukaillen suomalaisen historiallisen romaanin käsittelevän 1900-luvulla tapahtuneita yhteiskunnallisia muutoksia, aiheita, joilla ”on ollut merkitystä koko kansalle”), mutta *Elävän näköisissä* pääpaino ei tunnu olevan yhteiskunnan kehityskulun kuvaaminen tai sen etenemisen arvottaminen. Vuosilukujen (joita teoksessa mainitaan vain yksi, 1992

sivulla 186) tai merkittävien muutosten sijaan ajan kulku näkyy pienissä yksityiskohdissa, esimerkiksi perkolaattorin, romanttisen kiharapilven eli permanentin tai teoksen ajan nykyhetken suosittujen artistien nimien maininnassa. Eri hahmojen maailmankäsitysten ja sitä kautta heidän edustamiensa ajanjaksojen esittelyyn käytetään teoksessa myös toistoa. Esimerkiksi eetteriteoria toimii tällaisena toistona, joka sekä yhdistää ensimmäisen sukupolven Eevaa ja kolmannen sukupolven Santeria että kertoo meille heidän maailmankuviansa erilaisuudesta.

Eeva miettii eetteriä ja eetteriteoriaa suhteessa omiin kokemuksiinsa nähdessään tähtitaivaan, joka on hänen radiosta saamansa tiedon mukaan täynnä eetteriä. Hän itse on saanut synnyttäessään eetteriä nukutusaineena (synnytys on ollut vauhdikas ja vaarallinen tapahtuma, jossa hän on hetken aikaa uskonut tulevansa rituaalimurhatuksi), ja nyt myöhemmin hän yrittää ymmärtää eetteriä – ja ehkä myös omaa kokemustaan – konkreettisella ja ei-akateemisella tavalla. (EN 33.) Myöhemmin teoksessa yliopisto-opiskelija Santeri kuulee yliopistossa samasta teoriasta, jota Eeva sekä teoksen ajassa että teoksen sivujen kulussa aikaisemmin on miettinyt. Hänelle teoriasta kerrotaan vanhentuneena, asiana, joka on jo kumottu uudella tiedolla. Santeri ymmärtää jo uuden, paremman ja totuudenmukaisemman teorian. Siksi tämä vanha ei ole hänestä erityisesti edes kiinnostavaa. (EN 182.) Tässä toisto toimii siis kahdella tavalla: toisaalta se voidaan tulkita taas yhdeksi kerronnan kehäksi, jossa samaa sukua olevat hahmot päätyvät erillisissä elämissään saman asian äärelle, toisaalta se korostaa heidän maailmankatsomuksiensa erilaisuutta ja heidän ajallista ja henkistä etäisyyttään. Teoksen toistot ovat suunnattu lukijalle, hahmot itse eivät niistä tiedä.

Elävän näköisissä on lukijaa nykivien toistojen lisäksi myös muuta liikkeen tuntua. Teoksen maailman tasolla liike on kehämäistä: nekin, jotka lähtevät pohjoisesta palaavat takaisin, vähintään ”kylästelemään” ja katselemaan kaupungista käsin tavoittamatonta kirkasta tähtitaivasta. Sukulaisuus sitoo teoksen keskeisiä hahmoja yhteen tavoilla, joita he eivät välttämättä itse tiedä. Sukupolvien ketju purkautuu kahteen suuntaan: toisaalta nuoret lähtevät etelään ja etääntyvät, toisaalta myös historia karkaa ja hajoaa. Teoksessa ensimmäistä sukupolvea edustava Alfred on kokenut lapsuudessaan Lapin sodan tieltä evakuoimisen ja poltetun kotikylän paikalle palaamisen:

Mutta kyllä oman kotitalon pihan tunsin - -. Se oli sama paikka ja kuitenkin eri. - - He rakensivat uuden talon, josta loputkin siskot ja veljet muuttivat pois, osa tosin vain vähän matkan päähän, niin että lopulta jäljellä olivat enää isä ja äiti ja hän. - - Alfred itse ei ikinä lähtenyt kylästä, ei edes talosta, ja silti ne ovat vaihtuneet hänen ympärillään, kylä ja talo ja ihmiset. (EN 77–78.)

Alfred asuu siis yhä kotikylässään ja lapsuudenkodissaan, ja samalla kaikki on kuitenkin uutta, väärää ja erilaista. Kotikylästä on jäljellä muistoja ja uudelleen rakennettu jäljennös, joka on ja ei ole Alfredin koti. Helsinkiin muuttava Aleksandra, Alfredin tytär, yrittää tehdä itselleen kotia Helsinkiin ja kadehtii omaa poikaansa, joka on syntynyt tähän kaupunkiin. Poika Santeri puolestaan etsii paikkaansa maailmassa universumin suuremmasta näkökulmasta tai ehkä vain toiselle ihmiselle kuulumisesta. Jonkinlainen ulkopuolisuuden ja irrallisuuden tunnelma tuntuu läpi teoksen ja koskettaa jokaista hahmoa tavallaan. Samalla lukija näkee heidän kuuluvan monella tapaa yhteen, olevan osa samaa suurempaa kokonaisuutta.

4.2 Realismi rakoilee: genrevyyhti ja kertojan ääni

Metafiktiivinen teksti on oman keinotekoisuutensa tiedostavaa tekstiä. Metafiktiivinen teksti voi monin erilaisin keinoin kommentoida enemmän tai vähemmän hienovaraisesti omaa fiktiivisyyttään, ja pyrkiä kiinnittämään lukijan huomio tapahtumien ohi kerrontaan ja rakenteeseen. *Elävän näköisissä* metafiktiiviseltä vaikuttaa mahdollisen taiteilijan peilirakenteen lisäksi esimerkiksi kertojaääni, kerronnan tyylin vaihtelu sekä etäisyyden ja juonettomuuden tunne. Taiteilijan ja teoksen *mise en abyme* -rakennetta käsiteltiin jo luvussa 3, joten tässä käsitellään teoksen muita metafiktiivisiä piirteitä eli tekstissä kuuluvaa kertojan ääntä ja genrevaihdoksia.

Elävän näköisissä teoksen rakenteen yhteneväisyyttä rikkoo kaikkitietävä kertoja. Kertojan läsnäolo tuntuu voimakkaimmin teoksen alussa, ja kertojan puheenvuorot läpi teoksen ovat pääosin lyhyitä. Tekstistä nousee esiin joskus vain yhden virkkeen mittaisia huomautuksia tai toteamuksia, jotka etäännyttävät lukijaa kerrotun maailman todellisuussilluusiosta ja korostavat tekstin konstruoitua luonnetta.

Yksi tapa, jolla kertojaääni puuttuu tekstin aikarakenteeseen ja muistuttaa lukijaa hahmojen kuvitteellisuudesta on syntymien ja kuolemien ennakoiminen kummallisella tavalla. Hahmot voivat kertojan puheissa olla olemassa jo ennen syntymäänsä tai jatkaa elämäänsä kuoleman jälkeen, sillä elävän ja kuolleen rajat ovat keinotekkoisten hahmojen kohdalla epämääräisiä. Kertoja esimerkiksi kuvailee syntymättömän lapsen ja lapsenlapsen kutomistaitoja (EN 21), ennustaa papan sydänkohtauksen ja kertoo etukäteen, kuinka papan kuoltua mummo sulattaa tämän itseensä ja on siitä lähtien kuin he kaksi yhdessä (EN 225). Tämän lisäksi teoksesta löytyy hahmo, joka ei koskaan ole vastasyntynyt: Aleksandra syntyy yliaikaisena, ja on heti ”kaksi ja puoli viikkoa vanha. - - jo melkein niin vanha, että hymyilee takaisin” (EN 28). Alfredin äidin kuolema taas kestää viisi päivää, tämä kuolema ”alkoi keskiviikkona, nyt on perjantai, ja maanantaihin mennessä se on ohi”. Toisaalta näitä syntymisen ja kuoleamisen tapoja voisi tulkita metafiktiivisyyden ja kummallisuuden lisäksi toisellakin tavalla, yksinkertaisesti kuvauksina ihmisten kokemuksina niistä poikkeuksellisista tilanteista, joissa elämä alkaa tai loppuu. Siinä missä tämän romaanin tyyli kuvaa näitä rajatiloja oudosti ja vieraannuttavasti, voisi varmasti argumentoida, että tämäkin on elämän näköisen elämän kuvausta, voivathan nämä tilanteet elämässä olla outoja ja vieraita.

Elävän näköisten kertoja liikkuu myös sivusuunnassa kertoessaan tapahtumista, joista hahmot eivät puhu toisilleen. Tarina koulussa tapahtuneesta tappelusta ei irtoa lapsesta itsestään, mutta kertojaääni voi siitä puhua: ”Perjantaina Alfredkin liittyy joukkoihin, mutta hänen varsinkaan on turha kuvitella Aleksandran kertovan mitä tapahtui, sillä näin se meni: - -” (EN 66). Myös nuorenparin vastuuttoman käytöksen, kaikki illat juoksentelun, paheksunta ja tämän keskustelun kanssa lähes samanaikainen kuolema rinnastetaan kertojan kaikkitietävän äänen toimesta:

Juokseminen kuitenkin loppui hetki sitten, Sisko ei vain vielä tiedä sitä. Hetki sitten Sakari pysähtyi huoltoasemalle täyttämään bensatankkia, sytytti tupakan ja räjäytti itsensä, autonsa ja Fridan silpuksi, jossa heitä ei enää erota toisistaan. (EN 140.)

Kertojaääni tuntuu teoksen kuluessa jos ei katoavan, niin ainakin haalistuvan tai muuttuvan vähemmän tekstistä erottuvaksi. Tämä näkyy konkreettisesti esimerkiksi tavassa, jolla kertoja kommentoi teoksessa näkyvän kolmen sukupolven ketjun

ensimmäisen ja viimeisen edustajan ajatuksenvirtaa hyvin erilaisilla tavoilla. Ensimmäisen hahmon, Alfredin, itseilmaisussa, sanastossa ja tunteidenkäsittelytaidoissa olevia kykyjä kertoja paikkaa esimerkiksi kertomalla koiranpennun olevan ”söpö, vaikka sellaista sanaa Alfred ei edes tunne” (EN 41) tai ilmoittamalla että ”Alfred tuntee itsensä joskus yksinäiseksi, vaikka ei hän sitä ääneen ajattele. Se on epämääräinen tunne jossain mahalaukun seutuvilla” (EN 42). Santerin, Alfredin tyttärenpojan, elämän kuvauksessa kertoja on läsnä mutta ei nouse enää kohosteisesti korostamaan omaa rooliaan kertojana esimerkiksi selittämällä, että käyttää nyt jotain sanaa, jota hahmo itse ei tiedä.

Moniaineksiselle ja juonettoman oloiselle *Elävän näköisille* on haastavaa valita yhtä tyyliä tai genren määritelmää. Pikemminkin syntyy mielikuva genrejen vyyhdistä, jossa erilaisten romaanien ja tyylien piirteet sekoittuvat toisiinsa niin, että romaani on melkein-sellainen ja lähes-tuollainen. En välttämättä ole ensimmäinen, joka käyttää genrevyyhti-termiä, mutta se tuntui sopivan tähän yhteyteen ja nousevan tekstistä kuin itsestään.⁵ Tyyliä muuttuvat ja sekoittuvat sukupolvien vaihtuessa, ja ensilukemalta se tuntuu liittyvän eri hahmojen erilaisiin maailmankatsomuksiin. Saman perheen eri sukupolven edustajat muodostavat tekstissä kuin ketjun, jonka purkautumisesta jo mainitsinkin, ja tämän lisäksi hahmoja kuvataan käsittelemässä lankaa. Teoksen ensimmäisen sukupolven mahdollisesti historiallisen romaanin genreen kuuluva Eeva kierittää lankaa vyyhdeiksi kynttilänvalossa ja valmistaa siitä vaatteita ja kodintekstiilejä ”[a]lusta loppuun ja lopusta alkuun ikuisesti”. Hänen pojanpoikansa, teoksen lopussa ja ehkä postmodernissa maailmassa elävän Santerin tehtäväksi on puolestaan jäänyt selvittää tästä työstä jäljelle jääneiden langanpätkien vyyhtiä. (EN 19–20, 292–293.) Tyylien muuttuminen teoksessa on jälleen yksi lukijaa etäännyttävä keino: ”lukuromaanin imun” syntyminen häiriintyy, koska romaani muuttaa muotoaan, vaatii lukijaa asennoitumaan tekstiin uudestaan ja tekee näin lukijan tietoiseksi omasta tehtävästään tekstin kirjoitetun maailman äärellä.

⁵ Valitsen tässä genrevyyhti-termin genrehybridisyyden tai ”*genre blendingin*” sijaan (näistä lyhyesti sivulla 50), sillä käsittelen tässä tutkimuksessa tekstin tyylin muutoksia metafiktiivisyyden näkökulmasta sen sijaan, että keskittyisin itse genrejen ja niiden rajojen tutkimiseen. Tämän tutkimuksen aiheen kannalta teoksen sisältämä genrejen vaihtelu on kiinnostavaa siksi, että se on asia jonka lukija huomaa ja joka rikkoo hänen illuusiotaan tekstin maailman luonnollisuudesta ja yhteneväisyydestä. Genrevyyhti-termi tuntuu myös kuvaavan hyvin sitä tapaa, jolla eri tyyliä ketjuuntuvat, limittyvät ja liikkuvat romaanin edetessä.

Elävän näköiset jakautuu kuuteen päälukuun. Teos alkaa Alfredin elämän kuvauksesta. Teoksen alusta löytyy historiallisen romaanin piirteitä – kuvataan juhannustansseja ja raskaana olevien naisten tupakointia, mainitaan ulkokuuussit, Annikki Tähti ja talon emännän elämää rytmittävä ikuinen langankierto, kun hän vaatettaa perhettään ja taloaan. Alfred tahtoo poikalapsen, jotta hänen nimensä jatkuisi ja jotta tämä voisi periä talon. Hänen vaimonsa Eeva saa kuitenkin neljännen tyttären kohdalla raskausmyrkytyksen, eikä pariskunta voi saada enää lapsia. Alfred saa kuin saakin poikalapsen, mutta se syntyy oman vaimon sijasta naapurin Siskolle. Sisaruspuolet tapaavat jo synnytyslaitoksella ja salaisuus painaa Alfredin mieltä.

Alfredilla on muitakin salaisuuksia. Lapsena hänellä on ollut outoja ruumiistapoistumiskokemuksia, ja hänen äitinsä on selittänyt, että

saattaisi tulla muitakin asioita, joita Alfred kokisi mutta muut eivät, ja silloin on tärkeää ymmärtää, että näin on. Jos on jotain, mitä ihmiset eivät näytä näkevän tai kuulevan, he eivät myöskään halua siitä tietää, se on heille liikaa, ja silloin on parasta olla hiljaa. (EN 23–24.)

Jonkinlaiset yliluonnolliset kokemukset ja esimerkiksi kansanuskonomainen enteiden tulkinta yhdistävät äitiä ja poikaa. Tätä käsitellään teoksessa kuitenkin vain lyhyesti, sillä Alfredin äiti kuolee pian. Alfredin erilaisen todellisuuden kokemukset eivät kuitenkaan rajoitu vain lapsuuteen, vaan teoksessa keskeiseksi merkiksi hänen erikoisuudestaan nousee suuntaansa muuttava Tornionjoki. Teoksen alussa se kääntää Alfredin maailmassa suuntaansa, alkaa virrata etelästä pohjoiseen. Joen kääntyminen on yksi niistä asioista ”joista ei voi puhua, jos haluaa elää ihmisten kanssa.” (EN 12.)

Historiallisten romaanin piirteiden lisäksi teoksen alku saa lukijan aavistelemaan Alfredin syyllisyyteen ja lapsiin kiinnittyvää juonta, käänteitä, jotka johtavat salaisuuden paljastumiseen. Historiallisen romaanin, outojen kokemusten ja kansanuskon yhdistelmää oleva aloitus tuntuu edustavan maagista realismia, jonkinlaista kummaa (Matilainen 2014, 34; Soikkeli 2013, 287–288). Romaanin alku tarjoaa siis esimerkiksi tällaisia vihjeitä genrestä ja juonesta, mutta ei realisoi niitä. Naapurin pojan, Sakarin, henkilöllisyyden paljastuminen tapahtuu hyvin antiklimaattisesti. Sakarin isän henkilöllisyys on kylällä julkinen salaisuus, sillä Sisko miehineen ei ole saanut häntä ennen tai saa hänen jälkeensä lisää lapsia yrittämisestä huolimatta. Kun Alfred kertoo

vaimolleen ja myöhemmin Sakarin jo kauan sitten kuoltua hänen aikuiselle pojalleen, he vastaavat vain tietäneensä asiasta jo. Ainut, joka raivostuu, on Siskon mies, mutta tätä ei lukijalle näytetäkään. Draama ei nouse etualalle, vaan syyllisyys pyörii vain Alfredin mielessä ja tulee esille peitellysti esimerkiksi kohdassa, jossa Alfred miettii, kuinka hänen täytyy vahtia koiraansa sillä toinen saman pentueen koira asuu lähellä – niitä ei saisi päästää tekemään pentuja keskenään (EN 44–45).

Maagisen realismin rippeet katoavat nopeasti, ja jäljelle jää vain Alfredin tuskainen ja eristäytynyt olo. Ilman maagisen realismin kehystä Alfredin oudot kokemukset voi tulkita myös esimerkiksi mielenterveyden ongelman kuvauksina ajalta, jolloin sellaisista ei oikein tiedetty tai puhuttu – ruumiista irtautuminen voisi olla dissosiaatioita, ja erityisen merkittävältä tuntuu Tornionjokeen liittyvä kummallisuus. Tornionjokeen kun liittyy Alfredin lapsuusajan trauma: joen yli on menty evakkoon ja nähty kuinka ”talo, ei tämä talo, joka on selän takana vaan se talo joka oli tämän talon paikalla silloin, paloi. Hän lähti kotoaan, meni joen yli, tuli takaisin, ei ollut kotia” (EN 54.) Alfredia kalvaa läpi teoksen tietynlainen kodittomuus, hän kokee etäisyyttä muihin ihmisiin ja ehkä myös kotitaloonsa, joka on jo kerran tuhoutunut mutta vielä täällä. Historiallisen romaanin aineksia siis on, mutta niistä siirrytään teoksessa rivakasti eteenpäin. Kuudesta osasta ensimmäinen käsittelee ja fokalisoii lähinnä Alfredia ja hänen maailmaansa. Toisessa osassa teoksen näyttämölle astuu Alfredin tytär Aleksandra, ja kun häntä aletaan fokalisoida siirtyminen pois Alfredin kokemusmaailmasta näkyy myös tekstin tyyliä.

Osassa kaksi keskitytään Alfrediin ja hänen koiraansa sekä Aleksandran lapsuuteen. Osa kolme käsittelee Aleksandraa: hänen ensimmäisiä taiteellisia kokeilujaan ja hänen Helsingissä ja Eläinmuseossa viettämäänsä kesää. Neljännessä osassa tapahtuu taas siirtymää, sillä Aleksandra saa pojan, ja Aleksandran konservattoriksi opiskelua ja siitä seuraavaa työuran lisäksi kuvataan jonossa seuraavan sukupolven edesottamuksia. Kuvattavaksi pääsee Aleksandran pojan Santerin lisäksi naapurin poika Anders, jonka isä Sakari on ja jonka kanssa Aleksandra viettää paljon aikaa tämän kuoleman jälkeen. Hän on tietämättään tätipuoli. Viides osa keskittyy jo pääosin Santeriin, ja Alfrediakin kuvataan taas, mutta ei enää keskushenkilönä vaan hänen luonaan vierailevien lasten ja lastenlasten näkökulmasta. Kuudes, yhden luvun pituinen osa, kuuluu jälleen eläimiä täyttävälle Aleksandralle. Kuudes osa toimii kuin lyhyinä loppusanoina: Alfredin salaisuuden tarina on kerrottu, ja jo käsitelty elävän näköisyyden motiivi romaanin viimeisessä luvussa liittyy lopun ja (lukukokemuksen) alun, teoksen nimen, toisiinsa.

Genrevyhti-ajatuksen lisäksi kiinnostavaa on myös, miten ja missä teoksen osassa eri lajien piirteet esiintyvät. Teos jakautuu kuuteen osaan, jotka koostuvat lyhyehköistä luvuista. Lukujen tapahtumat seuraavat toisiaan kronologisessa järjestyksessä mutta välillä eripituisia ajanjaksoja yli hyppien, ja lähes kaikki luvut keskittyvät kuvaamaan yhtä hahmoa kerrallaan. Vaikka eri hahmojen näkökulmia kuljetetaan rinnakkaisina eteenpäin, siirtyy fokus teoksen edetessä eteenpäin sukupolvelta toiselle. Historiallisen romaanin piirteet liittyvät erityisesti ensimmäisen sukupolven edustajaan, ja myös kertojan ääni tuntuu kuuluvan voimakkaimmin teoksen alussa. Kun ensimmäiseen hahmoon palataan teoksen lopussa, vanhusta katsellaan kyläilemään saapuneen jälkipolven silmin. Historiallisen romaanin keskeishenkilö on muuttunut näiden myöhempien aikojen eläjien tarinassa sivuhenkilöksi. Keskimmäisen sukupolven edustajan taideharrastuksen ja uran kehitystä voi puolestaan tulkita taiteilijaromaanin puitteissa, tarinana poikkeusyksilöstä, tai ylipäänsä modernina itseään etsivänä ihmisenä. Kun päästään teoksen nuorimman sukupolven hahmoon, alkaa esiintyä ensimmäisiä pieniä merkkejä rakenteen ”realistisen” etenemisen hajoamisesta. Esimerkiksi viidenteen päälukuun kuuluvassa alaluvussa 55 puhelinkeskustelu ja sen aikana tapahtuneet tapahtumat kerrotaan peräkkäin eri kappaleissa, ei rinnakkain (EN 397–300). Teoksen maailmasta katsoen sama aika kerrotaan kahdesti. Kertojaääni ei myöskään erotu tekstistä yhtä selkeästi kuin romaanin alussa. Kertojan ja kerrottavan ajatuksenvirran tyylit eivät siis enää eroa toisistaan yhtä paljon.

Romaanin lajin kysymyksiä miettiessä voisi myös tarkastella sitä, millaiseen järjestykseen eri piirteet teoksessa asettuvat, mistä lähdetään ja mihin päädytään. Seurataanko kirjallisuushistorian etenemistä? Onko kertojaääni kotoisin julkaisuaikakohdasta, 2010-luvulta? Ainakin pintapuolisesti näin voisi päätellä. Yksi tapa lähestyä *Elävän näköisten* genrevyhtiä olisi tutkia sitä genrehybridisyyden näkökulmasta. *Modern Genre Theoryssa* (toim. Duff, 2000, xiv) genrehybridisyys määritellään prosessiksi, jossa genrejen yhdistyminen luo uuden genren. Genrehybridisyyden lisäksi voidaan käyttää genrejen sekoittumisen käsitettä (*genre blending*), ja esimerkiksi Anne Mäntynen ja Susanne Shore (2014, 748) tekevät eron hybridisyyden ja sekoittumisen välille siten, että hybridissä yksi teksti sisältää selkeästi erotettavia genrejä, kun taas sekoituksen genrestatus on epäselvä tai se luo kokonaan uuden genren. Hybridisaatiosta puhuttaessa voi siis näiden kahden hiukan toisistaan eroavan määritelmän mukaan olla kyse joko eri genrejen rinnastumisesta tai

yhdistymisestä samassa teoksessa tai tilanteessa. Luvussa 4.3 käsitellään eri tyylien lomittumista *Elävän näköisissä* osana postmodernistista tai sen jälkeistä estetiikkaa, mutta tarkempi genretutkimus ja tulkinta siitä, muodostuuko *Elävän näköisissä* genrejen sekoittumisen tai hybridisaation kautta jotain uutta rajautuu tämän tutkielman aiheen ulkopuolelle.

4.3 Realismia, postmodernismia vai metamodernismia? Romaani vuonna 2014

Tämän tutkielman teoriaosiossa nostettiin esiin metafiktiivisyyden ja postmodernismin yhteys. Kun yritin muodostaa kokonaistulkintaa *Elävän näköisistä* ja paikantaa sitä johonkin keinotekoiseen tyylikausijatkumoon, ei postmodernismi, tai ainakaan pelkkä postmodernismi, tuntunut välttämättä oikealta ratkaisulta. Uusimmassa kirjallisuudentutkimusta ja muita taiteen ja kulttuurin aloja käsittelevässä keskustelussa määritellään, käsitellään ja etsitään jo postmodernismin jälkeen tulevaa aikaa tai -ismiiä. Esimerkiksi *Muistikirja ja matkalaukku* -artikkelikokoelmassa (Arminen & Lehtimäki [toim.] 2019) käsitellään 2000-luvun suomalaisia romaaneja, ja niiden ymmärtämisen avuksi otetaan metamodernismin ja postmodernismin yli kirjoittamisen käsitteet. Erityisesti metamodernismi tuntui hyödylliseltä termiltä *Elävän näköisten* paikantamisessa muiden 2010-luvulla ilmestyneiden romaanien joukkoon. Käyn tässä luvussa läpi lyhyesti joitain piirteitä, jotka liittävät *Elävän näköisiä* postmodernismin jälkeiseen kirjallisuuteen.

Kuten jo aiemmin todettu, metafiktiiviset piirteet ovat osa *Elävän näköisten* monia erilaisia aineksia. Jos Waugh'n (1984, 14–15) mukaan metafiktion tunnistaa siitä, että tekstin esittämän maailman illuusion ja sen rakenteen tekstuaalisuuden välisen ”jännitteen käsittely on pääosassa”, tuntuisi nurinkuriselta määritellä *Elävän näköiset* metafiktioksi. Metafiktiivisyys nousee tässä tulkinnassa ja tutkielmassa etualalle, mutta monipuolista teosta voisi lukea muillakin tavoilla, jonkun muun piirteen etualalle nostaen. *Elävän näköiset* ei siis ole ”puhdas” metafiktio tai metafiktiivisen romaanin tyyppiesimerkki. Se sisältää metafiktiivisiä piirteitä, jotka liittävät sitä sekä romaanin yleiseen metafiktiivisyyteen että postmoderniin, todellisuuden kuvauksen mahdollisuuksia kyseenalaistavaan metafiktiivisyyteen.

Elina Armisen ja Markku Lehtimäen toimittama *Muistikirja ja matkalaukku* (2019) kokoaa yhteen suomalaisen romaanin suuntia 2000-luvulla. Kokoelman artikkeleissa käsitellään esimerkiksi romaanin uudenlaisia tapoja kirjoittaa historiaa (erilaiset mikrohistoriat, aiemmin vaietetut aiheet ja näkökulmat) (Arminen 2019), ylijärjestyksellistä ja monikulttuurisuutta Suomessa (Grönstrand 2019) ja erilaisia romaanin lajeja ja niiden uusia muotoja (Raipola 2019). Myös postmodernismin jälkeen tuleva romaani ja sen uudenlaiset muodot ja keinot nousevat kokoelmassa esiin (Hallila 2019; Malmio 2019). Nämä teemat kertovat suomalaisen nykyromaanin käsittelevän kirjoitusajankohtansa todellisuutta, sen haasteita ja erityispiirteitä. Kokoelmasta käy myös ilmi, että suomalaisen romaanin muoto uusiutuu 2000-luvun todellisuudenkokemuksesta mukaillen ja sen parasta mahdollista kuvausta tavoitellen, ja suomalainen kirjallisuus osallistuu postmodernismin jälkeisen romaanin uuden tyylin luomiseen.

Tietyllä tapaa *Elävän näköisiä* voisi lukea ”suuren muuton” romaanin (kts. Mäkelä 1986, 17–40) ja historian uudelleenkirjoittamisena. Tarina siitä, kuinka nuoret lähtevät kaupunkiin, pellot laitetaan pakettiin ja televisio tuo saman kulttuurin joka mökkiin, muuttuu hiukan, kun sen taustamaisemaksi valitaan Lappi. Tornionjokilaaksosta lähtevien nuorten suhde kotipaikkaan voi olla monimutkainen, mutta myös jälkeen jäävät vanhemmat ihmiset voivat tuntea katkosta ja konfliktia kotiaan kohtaan, kuten *Elävän näköisten* Alfred, jonka yhtä aikaa uusi ja vanha koti seisoo sodassa poltetun tilalla. Myös pohjoisten alueiden elinkeinoelämä on luonnollisesti erilaista, ja se sitoo ihmisiä kotipaikkoihinsa eri tavalla. Lyhyet maininnat pohjoisessa tapahtuvasta työnteosta vievät *Elävän näköisten* hahmot metsätöihin tai koko viikoksi kaivokselle toiseen kaupunkiin, rajan yli Ruotsiin, ei kotitilan pellolle. Kaiken kaikkiaan *Elävän näköiset* on kuitenkin aiheiltaan suomalainen ja yleisinhimillinen historiaa uudelleenkirjoittavan tai voimakkaasti ylijärjestyksen teemoihin keskittyvän sijaan (vrt. esim. Grönstrand et al.[toim.] 2016; Grönstrand 2019, 130). Sen muoto tuntuu aiheita uudemmalta.

Postmodernismin jälkeistä estetiikkaa kuvaillaan useilla erilaisilla termeillä, ja keskustelu siitä, millaista aikaa elämme, on yhä kesken. Eri termeille on tiivistäen yhteistä se, että postmodernismin sarkasmin ja ironian sekä tekstin representaation mahdollisuuksien, totuuden ja suurten kertomusten kyseenalaistamisen tilalle tai rinnalle, hiukan teoriasta riippuen, on tullut uusi usko siihen, että teksti voi kertoa maailmasta. Myös vakavat representaatiot voivat jälleen olla vakavasti otettavia postmodernin pelillisyyden ja synkän huumorin sijaan. Pessimismin ja tietynlaisen tyhjyyden sijasta uskotaan jälleen

ainakin varovasti siihen, että taide, tässä tapauksessa kirjallisuus, voi kommunikoida ja yhdistää. (Vermeulen & van der Akken 2010, 4–5; Vartiainen 2013, 926.) Postmodernismin ja postmodernismin jälkeisen ajan rajan etsiminen on vielä kesken, ja tämä näkyy termin soveltamisessa. Esimerkiksi Kasimir Sandbacka (2017) kirjoittaa Rosa Liksomien *Hytti nro 6:sta* (2011) postmodernismia seuraavan metamodernismin näkökulmasta, mutta artikkelissa on mukana myös postmodernismin näkökulmaa. Postmodernismi ja sitä seuraavat estetiikat vaikuttavat siis kulkevan tutkimuksessa vielä melko tiiviisti rinnakkain, sillä vaikka niiden välillä on eroja, ne voivat olla hienovaraista ja vaikeasti paikannettavaa. Jatkumon käännekohtat ovat aina hiukan sekä-että.

Yksi termi postmodernismin jälkeiselle estetiikalle on metamodernismi. Vermeulen ja Van Der Akken (2010, 5–6, suom. PR) kuvailevat metamodernismia liikkeenä modernismin naiviteetin, uskon ja innostuksen ja postmodernismin skeptisismien ja ironian välillä. Metamodernia on nimenomaan liike erilaisten modernien ja postmodernien piirteiden välillä: ”[S]e on heiluri, joka liikkuu 2, 3, 5, 10, lukemattomien napojen välillä.” Metamodernismissa siis sekä modernit että postmodernit käsitykset ovat yhtä aikaa olemassa toisiaan kumoamatta ja luovat jännitteillään jotain uutta. Metamodernismissa tavoitellaan totuutta, jota ei koskaan voi saavuttaa. Metamodernisti tietää, edeltäneen postmodernismin ansiosta, että päämäärää ei koskaan voi saavuttaa, mutta metamodernin sankarin totuuden tavoittelun yrityksellä on silti arvonsa. (Hallila 2019, 162–164; Radchenko 2019, 498.)

Edellä kuvattu uusvilpittömyys ja sitoutumaton liike sopivat tavallaan kuvaamaan *Elävän näköisiä*. Romaanista löytyy liikkeen tuntua, ääripäiden välillä huojahtelua, etäisyyttä ja läheisyyttä. Pelkästään romaanin rakenteessa on liikettä, se tuo lukijan vuorotellen lähelle ja kauas. Myös hahmot kokevat vuoroin ulkopuolisuutta ja yhteenkuuluvuutta. Toisilleen läheisistä kertovassa romaanissa on melko vähän dialogia, ja lyhyisiin lukuihin jaettu teksti erottaa hahmot kuin omiin lokeroihinsa. Toisaalta teksti taas yhdistää hahmoja lukijan näkökulmasta pienillä viittauksillaan. Yksinäisyys ja eristyneisyys ja yhteenkuuluvuus ja läheisyys ovat kumpikin läsnä romaanissa rinnakkain, ja niiden välillä tapahtuu metamodernistista jännitteistä liikettä. Teksti tuntuu yhtä aikaa uskovan, että yksilö on elämässä yksin ja että elämän merkitys löytyy toisista ihmisistä, sillä kuulummehan me kaikki toisillemme, silloinkin, kun emme sitä itse huomaa.

Henkisen etäisyyden ja läheisyyden lisäksi *Elävän näköiset* sisältää hyvin konkreettista välimatkaa ja siihen liittyvää liikettä, lähtemistä ja saapumista. Hahmojen välillä on usein paljon kilometrejä: etelästä on pitkä matka Lappiin, Lapissa kotoa on pitkä matka töihin Ruotsiin. Aleksandra työskentelee hetken Lontoossa, ja löytää sieltä itselleen miehen. Santerin poikaystävä taas on merimies, ja tämä parisuhde liikkuu ja elää odottamisen, kotiin tulemisen ja uuden eron mukana. Maankamaralla liikkumisen lisäksi romaanissa mennään maan alle kaivokseen, tähyilläään avaruuteen ja lähdetään merille. Teoksessa liikutaan autoilla, bussilla, kävellen ja laivoilla. Jopa kokonainen kaupunki, Kiiruna, siirtyy. Romaanin etäisyydet ovat suuria, mutta ne on tehty ylitettäviksi. Hahmot liikkuvat maailmassa usein konkreettisesti matkalla kohti kotia ja toisiaan. Etäisyyden lisäksi romaanissa on siis myös kohtaamisen paikkoja. Teoksen viesti ei vaikuta olevan se, että etäisyys on armoitonta ja erottavaa vaan se, että etäisyys ja läheisyys vaihtelevat ja toista kohti voi aina mennä.

Kristina Malmio (2019 188–189, 202) kirjoittaa artikkelissaan ”Vanhat ja uudet leikit. Postmodernismi ja sen ’yli’ kirjoittaminen 2000-luvun suomenruotsalaisissa romaaneissa” tien kronotoopista ja siitä, kuinka joissain uusissa romaaneissa ”horisontaalinen liike on kuvannut vertikaalisen” ja ”[s]ubjektin syvyyden sijaan romaanissa esiintyy tilassa tapahtuvaa jatkuvaa liikettä”. Malmion esimerkkiromaanien henkilöhahmot liikkuvat maailmassa, jossa tavallisetkin paikat saadaan näyttämään oudoilta ja he jäävät hiljaisuudessaan lukijalle kaukaisiksi tai jopa anonyymeiksi hahmoiksi. Myös artikkelissa ”Metamodernism in Leksom’s *Compartment Nro 6*” Sandbacka (2017, 5, suom. PR) esittää Vermeulenia ja Van der Akkenia lainaten romaanin päähenkilön junamatkan edustavan toisella tasolla sitä ”kognitiivista prosessia”, jossa päähenkilö ”järjestää ’menneisyytensä, nykyisyytensä ja tulevaisuutensa merkitykselliseksi kokonaisuudeksi’”. Metamodernisti tähän kokonaisuuden tai totuuden tavoitteluun liittyy tieto siitä, että totuus – tässä elämän merkityksellinen kokonaisuus – ei ole koskaan täydellisesti saavutettavissa. Tämä ei kuitenkaan estä metamodernia hahmoa yrittämästä. Tällainen luonnehdinta liikkeen monitasoisesta merkityksestä nykyromaanissa sopii myös *Elävän näköisiin*. Romaanista löytyy kohtia, jossa hahmot vaikuttavat käyttävän matkalla olemisen välitilaa omien ajatuksiensa selvittelyyn, vaikka heidän sisäistä monologiaan ei suuresti avata lukijalle. Aleksandralla tärkeää on kävely: hän yrittää ottaa uuden kotikaupungin Helsingin omakseen, tulla siksi ihmiseksi, joka siellä asuu, kävelemällä (EN 100–102, 176–177) ja vielä myöhemmin outoa ahdistusta

tuntiessaan hän tahtoo nimenomaan kävelylle, yksin (178). Autolla ajaminen luo teoksessa toisen ajattelun paikan. Alfredin suuri salaisuus, uskottomuus ja naapuriin syntyneen pojan isyys, on teoksessa Alfredia painava asia. Päätös kertoa totuus vaimolle jos ei synny niin ainakin varmistuu pitkällä ajomatalla töistä viikonlopuksi kotiin (EN 190). Etäisyys ja läheisyys sekä jatkuva liike näiden vastakohtien välillä ovat siis esillä romaanissa monella eri tasolla, jatkuvana jännitteenä, joka paikantaa hahmoja maailmaan ja toisiinsa nähden.

Jussi Ojajärvi (2017, 252) esittää suomalaista 2000-luvun romaania käsittelevässä artikkelissaan, että näkemykselliset nykykirjailijat vaikuttavat luovan oman tapansa kuvata ympäröivää maailmaa. Realismi kertoo aina ajastaan, ja maailman monimutkaistuessa myös sen kuvauksen tavat muuttuvat väistämättä. Vaikeaa todellisuutta ei voi kuvata yksinkertaisesti. Näin ollen 2000-luvulla ”realismi, modernismi ja postmodernismi eivät siis nykykirjailijan näkökulmasta taida olla niinkään kirjallisuustorillisia tyylikausia kuin resursseja, joita hän tulee käyttäneeksi enemmän tai vähemmän”. Tämä näkökulma tuntuu hyödylliseltä tavalta ymmärtää *Elävän näköisten* genrevyyhtiä. Kuten jo luvussa 4.2 esitin, teoksen erilaiset tyylipiirteet tuntuvat liittyvän eri hahmoihin. Realistisen, jopa historiallisen romaanin maailmassa elävää Alfredia seuraa modernisti oman elämänsä tarkoitusta etsivä yksilö Aleksandra, ja viimeiseksi hahmoksi saapuu kaiken häntä ennen tulleen postmodernisti kyseenalaistava Santeri, jonka mukana jopa teoksen kronologinen rakenne järkkyy. Matka hahmojen maailmankatsomusten läpi on matkaa kirjallisuushistoriassa. Tyylien vaihtelun voisi siis ymmärtää olevan nykykirjailijan tapa piirtää karttaa yhden romaanin sisältämistä erilaisista historiallisista todellisuuksista.

Läpi teoksen näkyvät, keskeiset representaation kysymykset ja hahmojen ja teoksen sisäisten taideteosten kohtaamiset ovat hyvä esimerkki siitä, miten hahmojen maailmankatsomukset eroavat toisistaan. Kaikki kolme hahmoa vierailevat Eläinmuseossa ja näkevät sen hyvin erilaisena paikkana. Ensimmäisen hahmon eli Alfredin osiossa käsitellään representaation ongelmia vähiten. Hänelle asiat joko ovat tai eivät ole todenkaltaisia. Metsätöistä kotiin tulevalle, päivän keskenään viettäneistä muista perheenjäsenistä olonsa kaukaiseksi tuntevalle Alfredille päivällä tapahtuneet, tarinoiksi muuttuneet asiat ovat ”samantekeviä, ei niistä totta tule” (EN 42). Kun Alfred vierailee öisessä museossa Aleksandran nylkiessä hänen autonsa alle jäänyttä peuraa, ovat eläimet hänen silmissään lyhyesti ”kuin oikeita, vain elämän henkäystä vailla” (EN 190).

Aleksandran täyttämän peuran hän tahtoi kotiinsa, tai ainakin sen pään, mutta siinä esitetään olevan kyse lähinnä toiveesta omistaa jotain taitavan tyttären tekemää (EN 189–190).

Aleksandran maailmassa on mahdollista rakentaa elävän näköinen eläin, totuudenmukainen representaatio. Taiteilija itse ehkä näkee ja muistaa, että teos on tehty, mutta muut katselijat menevät lankaan ja kokevat realismin illuusion. Todellisuuden kuvaus on mahdollista, muttei helppoa, ja suurinta taiteellista lahjakkuutta osoittaa kyky luoda jotain aivan elävän näköistä. Taiteilijalla on kuitenkin myös vastuu esittää todellisuus kaunistelematta, estetiikan sijaan tärkeintä on realismi. Aleksandrille museo on täynnä mahdollisuuksia onnistua ja epäonnistua.

Suurin ja teoksessa selkeimmin esitetty ero on Aleksandran ja Santerin välillä. He liikkuvat samassa tilassa, Eläinmuseossa, mutta kokevat sen hyvin eri tavalla, kuten luvussa 3.2 esitin. Museon teosten todellisuusilluusio rikkoutuu Santerin silmissä, kun hän astuu dioraaman sisään ja näkee sen yksityiskohdat läheltä. Hän oivaltaa, että museon eläimet eivät ole eläneitä eläimiä, vaan jotain avain muuta: ”[L]eijona on siinä, jotta hän katsoisi sitä, se on sen tarkoitus.” (EN 201.) Tämä muistuttaa Jamesonin (1991 18, 95–96) esittämää ajatusta siitä, että postmodernismissä jäljellä on ainoastaan merkki, ei enää merkin takaista viittaussuhdetta johonkin todelliseen. Postmoderni maailma täytyy irrallisista merkeistä ja jo Platonin teoretisoimista simulacrumeista, identtisistä kopioista jostain sellaisesta, jota ei ole koskaan ollut olemassa. Eläinmuseon täytetyt eläimet sopivat tämän ajatuksen kuvitukseksi enemmän kuin hyvin. Ne sisältävät jonkinlaisen yhteyden tiettyyn eläinyksilöön, sillä niissä käytetään eläimen osia, esimerkiksi sen nahka. Konservattori ei kuitenkaan herätä eläintä henkiin, vaan luo jotain aivan uutta, muuttaa käsiensä kautta kulkevat materiaalit representaatioksi eläimestä. Tavallaan täytetty eläin on identtinen kopio jostain, jota ei ole koskaan ollut – se on yhtä aikaa yhden tietyn eläimen representaatio ja samalla pelkästään tyhjä merkki, esine, joka ei ole sitä edeltänyt eläin. Se ei ole kopio eläimestä, vaikka sen valmistumisen esitetään *Elävän näköisissä* riippuvan sitä edeltäneestä eläimestä esimerkiksi sen suhteen, minkälainen muoto sopii käytettävän nahan alle. Myös museo ympäristönä muuttaa objekteja, se irrottaa ne ”käyttötodellisuudesta”, antaa niille uuden paikan vitriiniin rajatussa tilassa ja uuden tarkoituksen passiivisena, katsottavana ja säilytettävänä pintana. Museoitua objektia värittävät sille museossa rakennettuja merkitykset, se tulee museokävijän tulkitsemaksi ja on arvokas siksi, että se toimii todisteena jostain luonnon tai

yhteiskunnan ilmiöstä. (Kinanen 2007, 183; Turpeinen 2005, 82.) Museossa vieraileva postmoderni Santeri on katsojana vaikean paikan edessä – miten uskoa, kun tietää, että museo on tehty tila täynnä ”vääristynyttä tilaa ja pysähtynyttä aikaa” (EN 201). Santeri joutuu yhtä aikaa uskomaan ja olemaan uskomatta (EN 204), sillä paluuta aikaisempaan illuusioon ei ole.

Keskustelu siitä, minkälaista postmodernismin jälkeistä aikaa odotamme tai elämme, on vielä kesken. Koen kuitenkin, että erilaiset postmodernismin jälkeiset ja 2000-luvun nykyromaanin uudet määritelmät ja näkökulmat ovat mahdollinen tapa ymmärtää sirpaleista ja monipuolista *Elävän näköiset* -romaanin sekä muodon ja sisällön muodostamana kokonaisuutena että osana tätä kirjallisuuden aikaa ja asettaa edeltävien analyysilukujen tuloksia muun suomalaisen 2010-luvun kirjallisuuden kontekstiin.

5 Päätäntö

Käsittelin tässä tutkielmassa Henni Kitin romaania *Elävän näköiset*. Keskeinen tutkimuskohteeni oli teoksessa esiintyvä ”elävän näköisyys” ja se, miten teoksen muoto ja sisältö liittyivät toisiinsa ja muodostivat kokonaisuuden. Johdannossa kysyin myös, miten teoksen sisältämä taiteilijuus ja teokset toimivat *mise en abyme* -rakenteina teoksen pyrkimyksestä realistiseen todellisuudenkuvaukseen.

Teoreettiseen viitekehykseeni kuului motiivi teemantutkimuksen näkökulmasta sekä romaanin metafiktiivisyys ja *mise en abyme*. Motiivin suhteen päälähteinäni toimivat 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa julkaistut teematutkimusta käsittelevät artikkelikokoelmat. Motiivia suurempi paino analyysissani oli metafiktiivisyydellä ja sen alalajilla *mise en abymella*. Metafiktiivisyyden suhteen tärkein lähteeni oli Mika Hallilan väitöskirja *Metafiktion käsite* (2006), *mise en abymen* teorian osalta erityisesti Lucien Dällenbachin *The Mirror in the Text* (1989) ja Anna Makkosen käytännön analyysiesimerkin sisältävä väitöskirja *Romaani katsoo peiliin* (1991). Nämä eri teoriat limittyivät tutkimuksessa, ja kokonaistulkinta syntyi niitä yhdistelemällä.

Luvussa 3 osoitin, että *Elävän näköisten* sisältämät täytetyt eläimet ovat kummallisia rajatilan objekteja ja taideartefakteja – ne eivät ole eläimiä, vaan niiden representaatioita. Perustelin täytettyjen eläinten taideteosluonnetta sillä, miten teoksessa kuvataan niiden valmistamisprosessia ja eläimiä täyttävän konservaattorin taiteilijuutta. Konservaattori Aleksandra rakentaa teoksessa eläimiä suurimpana taiteen ihanteenaan ”elävän näköisyys”. Tämä elävän näköisyys toistuu teoksessa lähes kaikissa kohdissa, jossa teoksessa esiintyy täytettyjä eläimiä ja muodostaa näin teokseen motiivin. Teos sisältää myös muuta elävän näköistä esittämistä, kuten esimerkiksi kipsivaluja ja valokuvia. Elävän näköisyys voi teoksessa olla onnistunutta tai epäonnistunutta. Nimenomaan toistuvuus tekee elävän näköisyydestä johtomotiivin, joka nousee esiin myös teoksen tai lukukokemuksen alussa ja lopussa. Teoksen nimessä se ohjaa lukijan huomiota kohti motiivia, ja teoksen viimeisessä luvussa palataan viimeistä kertaa elävän näköisyyden mahdollisuuden ääreen.

Vastaan luvussa 3 myös johdannossa asettamiini kysymyksiin romaanin sisältämistä teoksista ja taiteen tekemisen kuvauksesta (realismin) kirjoittamisen *mise en abymena*.

Mise en abyme ovat usein teoksia tai taiteilijahahmoja tekstissä, ja kommentoivat jollain tavalla esimerkiksi teoksen luomisen tai vastaanottamisen prosessia (Makkonen 1991, 18, 20). *Elävän näköiset* sisältää taideteoksia ja taiteilijan hahmon. Realistinen romaani, jonka henkilöahmot pohtivat realistisen representaation mahdollisuuksia on helppo ymmärtää metafiktiiviseksi. Esitin, että taideteoksiin liittyvä elävän näköisyyden tavoittelu on *mise en abyme* teoksen elävän näköisyyden tavoittelulla. Teoksessa konservattori rakentaa yksityiskohdista mahdollisimman elävän näköisiä eläinten representaatioita, ja samalla teos itse sisältää yksityiskohdista sommiteltuja hahmoja ja heidän mahdollisen elävän, aidon tai todellisen näköistä elämäänsä. Kirjoittajan työ on elävän näköisen, mimeettisen, todellisuusilluusion tavoittelua. *Elävän näköisissä* kyse on nimenomaan yksityiskohdista, joiden avulla hahmoja esitellään ja rakennetaan. Teos koostuu lyhyistä luvuista, jotka sisältävät dialogin ja toiminnan sijaan lähinnä ajatuksenvirtaa, eikä romaanissa ole selkeästi erottuvaa juonta. Draaman kaaren rakentamisen sijaan keskitytään elämän kuvaukseen: ketjuuntuviin hetkiin, josta ei ole aina mahdollista osoittaa käännekohtaa tai luoda selkeää tarinaa. Käsittelin tässä luvussa myös Aleksandran ja Santerin hahmojen kautta tapahtuvaa representaation mahdollisuuksien arviointia teoksen maailmassa ja esitin, että se on romaanin hienovaraista metafiktiivisyyttä: kirjoitetut hahmot pohtivat todellisuuden illuusion luomisen ja kuvitteellisuuden mahdollisuuksia.

Luvussa 4 käsittelin *Elävän näköisten* muuta metafiktiivisyyttä ja rakennetta. Esitin, että *Elävän näköisten* rakenteessa on metafiktiivisiä piirteitä, jotka kiinnittävät lukijan huomion tekstiin tekstinä todellisuusilluusion sijaan. Tekstin tyylien vaihtelu ja kertojaääni ovat tällaisia tekstin todellisuusilluusion rikkovia seikkoja. Genrejen vaihdokset ja kertojan äänen nouseminen tekstistä häiritsevät ”lukuromaanin” tasaisen etenemisen kokemuksen syntymistä, ja haastavat lukijan odotuksia. Romaanin tyylikausien tai genrejen vaihtelu tuntuu liittyvän eri hahmoihin kuin osoittaakseen, miten erilaisissa maailmoissa he elävät. Tekstin tyylin vaihtelu on myös kuin matka kirjallisuushistoriassa, jossa eri tyyli- ja aikakausiin kuuluvien hahmojen erilaiset kokemukset todellisuudesta seuraavat toisiaan. Lyhyistä luvuista nivoutuu kuitenkin kokonainen romaani. Käsittelin teoksen ”genrevyyyhtiä” nimenomaan metafiktiivisenä piirteenä, asiana, joka kiinnittää lukijan huomion tekstin keinoitekoiseen luonteeseen varsinaisen genretutkimuksen tai esimerkiksi genrehybridisyyden näkökulman valitsemisen sijaan. Analysoin myös tekstin kertojaääntä metafiktiivisenä piirteenä: kun

kertoja muistuttaa roolistaan, tekstin illuusio jonain ehyenä ja annettuna särkyy. *Elävän näköisten* kertoja esimerkiksi ennustaa syntymiä ja kuolemia, liikkuu ajassa ja paikassa hahmojen todellisuuden vastaisesti ja kommentoi hahmon ajatuksia sanoittaessaan, että näitä sanoja tai tunteita hahmo ei edes tiedä. Kertojan ääni on voimakkaimmillaan teoksen alussa.

Rakenteen yhdistäviä elementtejä ovat *Elävän näköisissä* alun ja lopun yhteen tuominen, kehämäisyys, sekä tekstin sekaan sijoitetut pienet viittaukset. Romaani muodostaa kuin kaksi sisäkkäistä kehää: uloimpana ”elävän näköisyyden” motiivin liittyvä otsikko ja viimeinen luku, joka toimii loppusanoina, jotka muistuttavat lukijaa viimeisen kerran motiivista. Tämän kehän sisään jää itse tarinan kehä, jonka voisi kaikesta monimutkaisuudesta huolimatta ymmärtää alkavan Alfredin hahmon salaisuuden syntymisestä, ja loppuvan siihen, kun salaisuus viimeisen kerran paljastuu. Teoksen rakenteeseen yhteneväisyyttä tuovat viittaukset ovat pieniä, hahmoja yhteen liittäviä seikkoja. Osan niistä kertoja tuo esille, osa jää vain lukijan itse yhdistettäväksi. Viittaukset näyttävät, miten toisilleen etäisinä esitetyt hahmot kuitenkin kokevat samoja asioita, vaikka vain pieniä ja arkisiakin. Toisaalta viittaukset myös kertovat hahmojen erilaisuudesta, siitä, miten erilaisissa maailmoissa he saman romaanin sisällä elävät. Käsittelin myös luvun 4 viimeisessä alaluvussa *Elävän näköisten* paikkaa kirjallisuushistoriassa tai -nykyisyydessä. Vaikka metafiktiivisyys liittyy postmodernismiin, esitin, että romaani liittyy myös monella tapaa erilaiseen suomalaisesta ja kansainvälisestä 2010-luvulla kirjoitetusta käytävään keskusteluun, esimerkiksi romaanin sisältämän metamodernistisen liikkeen ja erikoisen, ehkä 2010-luvun nyky-yhteiskunnan kuvaamiseen luodun genrevyyhdin kautta.

Kokoava kysymykseni johdannossa oli miten teoksen sisältö ja muoto toimivat yhdessä ja millaisen kokonaistulkinnan teoksesta voi tehdä motiivin ja metafiktiivisyyden käsitteiden avulla. *Elävän näköiset* on moniaineksinen, monella tapaa luettavissa oleva romaani, joka näistä teoreettisista lähtökohdista näyttäytyy metafiktiivisenä romaanina romaanin kirjoittamisesta ja realismin luomisesta. Elävän näköisyyden motiivi toistuu teoksen maailmassa ja kiinnittää huomion lukijan motiivinomaisesti, mutta on selkeästi osa myös teoksen suurempaa metafiktiivisyyttä erityisesti muodossa ja *mise en abyme* -peilirakenteessa. Kysymykset elävän näköisyyden mahdollisuuksista toistuvat läpi teoksen, ja nousevat esille rajaamaan lukukokemusta teoksen nimessä ja viimeisessä yhden alaluvun mittaisessa pääluvussa. Hahmot kysyvät, miten luoda elävän näköisyyttä,

ja samaa elävän näköisyyttä tavoittelee realistinen romaani, jonka sisällä he sijaitsevat. Teoksen valitsema ja rakentama elävän näköisen elämän kuvaus ei ole perinteisintä romaanin realismia, mutta ehkä juuri siksi lähellä oikean elämän päämäärättömyyden, tärkeiden hetkien, meitä muuttavien ihmissuhteiden ja arjen aaltoilevuuden kuvausta.

Tutkimukseni edetessä kävi selväksi, että kohdeteostani olisi voinut lähestyä myös hyvin erilaisista näkökulmista. Jatkotutkimusta ajatellen kiinnostavaa voisi olla esimerkiksi teoksen sisältämä tyylien vaihtelu ja muutos genrehybridisyyden tai -sekoittumisen näkökulmasta. Olisi kiinnostavaa pohtia pidempään teoksen sisältämien ”realismien” ja genrejen järjestystä, tutkia, ollaanko teoksessa matkalla jostain johonkin, ja jos kyllä, niin mistä mihin? Myös *Elävän näköisten* paikka kirjallisuushistoriassa metamodernistisena tai muuten aikansa teoksena on aihe, johon voisi syventyä tätä tutkielmaa tarkemmin. Esimerkiksi teoksen sisältämä liike metamodernismin tai muun postmodernismin jälkeisyyden näkökulmasta on asia, josta voisi kirjoittaa tätä tutkielmaa laajemmin. Toisaalta taas tässä tutkielmassa vain hyvin lyhyesti sivuamani suomalaisuus, pohjoisuus ja Lappi voisivat myös muodostaa hedelmällisen tutkimuskohteen. Millaista on teoksen pohjoisuus, miten siinä kuvataan, ja toisaalta taas ei kuvata, Lappia? Keskityin tässä tutkielmassa täytettyihin eläimiin Helsingin Eläinmuseossa, mutta *Elävän näköiset* sisältää myös eläviä eläimiä ja monenlaista luontoa. Kuten sanomalehtikritiikissä mainittiin, teoksessa esiintyvien hahmojen luontosuhde on kiinnostava. Tässäkin olisi ehkä tutkittavaa, sekä yhteydessä Lapin luonnon ja pohjoisuuden kuvauksiin kirjallisuudessa että vain tämän tietyn teoksen tavassa kirjoittaa eläimistä ja ihmisistä sekä ihmisistä luonnon keskellä ja sen osina. Myös posthumanistinen näkökulma teokseen olisi mahdollinen, esimerkiksi tässä tutkielmassa ohitettujen teoksen elävien eläinten kuvausten ja eläinten ja ihmisen välisten suhteiden tarkastelun kautta. Nämä suhteet eivät ole teoksessa aina aivan tavanomaisia ja eläinten ja ihmisten kuvausten tavat tulevat välillä kummallisella tavalla lähelle toisiaan.

Elävän näköiset on rikas ja moniaineksinen teos, ja valitsemani metafiktiivisyyttä ja taiteilijuutta korostava näkökulma on vain yksi tapa ymmärtää romaania, joka eri lähtökohdista näyttäytyisi epäilemättä toisen kaltaisena. Heränneistä jatkotutkimusaihiosta ja päätännössä esitetyistä uusista näkökulmista huolimatta koen kuitenkin saaneeni vastauksen johdannossa esittämäni kysymykseen ”mistä tässä nyt oikein on kyse?” *Elävän näköiset* on romaani taiteesta, ihmisyydestä, ja taiteesta ihmisyydestä kertomisen keinona. Samalla *Elävän näköiset* kysyy metafiktiivisesti, miten

juuri romaani voi esittää elävää elämää ja vastaa samaan kysymykseen muodollaan, yksityiskohdillaan ja tunnelmallaan.

Lähteet

Primaarilähde

Kitti, Henni 2014. *Elävän näköiset* [= EN]. Helsinki: WSOY.

Sekundaarilähteet

Abbing, Hans 2002. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Ahola, Suvi 2014. Kuvataiteilija Henni Kitin esikoisteoksessa kuvataan paitsi yksilöä ja sukua myös ihmistä eläinlajina. *Helsingin Sanomat* 24.6.2014.

Arminen, Elina 2019. Isänmaan asialla. *Sydänraja, Isänmaan tähden ja toista maailmansotaa koskeva muisti*. Teoksessa Arminen, Elina & Markku Lehtimäki (toim.) *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Helsinki: SKS, 35–65.

Arminen, Elina & Markku Lehtimäki 2019. Johdanto. Teoksessa Arminen, Elina & Markku Lehtimäki (toim.) *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Helsinki: SKS, 7–31.

Brinker, Menachem 1995. Theme and Interpretation. Teoksessa Bremond, Claude, Joshua Landy & Thomas Pavel (toim.) *Thematics. New Approaches*. Albany: State University of New York Press, 33–44.

Currie, Mark 1995. Introduction. Teoksessa Mark Currie (toim.) *Metafiction*. New York: Longman Publishing, 1–18.

Daemmrich, Horst 2002. The Theme of War in Contemporary German Prose Fiction. Teoksessa Louwerse, Max & Willie van Peer (toim.) *Thematics. Interdisciplinary Studies*. Amsterdam: Benjamin, 321–340.

Duff, David 2000 (toim.). *Modern Genre Theory*. Harlow: Pearson Education Limited.

Dällenbach, Lucien 1989. *The Mirror in the Text. (Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme, 1977.)* Kääntäneet Jeremy Whiteley ja Emma Hughes. Cambridge: Polity Press.

Escal, Françoise 1995. Theme in Classical Music. Teoksessa Bremond, Claude, Joshua Landy & Thomas Pavel (toim.) *Thematics. New Approaches*. Albany: State University of New York Press, 149–166.

Grönstrand, Heidi, Ralf Kauranen, Olli Löytty, Kukku Melkas, Hanna-Leena Nissilä & Mikko Pollari 2016. *Kansallisen katveesta. Suomen kirjallisuuden yllirajaisuudesta*. Helsinki: SKS.

Grönstrand, Heidi 2019. ”Joo joo äiti. Puhut loistavaa suomea.” Maahanmuutto, kieli ja valta 2000-luvun suomalaisissa romaaneissa. Teoksessa Arminen, Elina & Markku Lehtimäki (toim.) *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Helsinki: SKS, 127–152.

Hallila, Mika 2006. *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Hallila, Mika 2013. Metafiktivistä menoa. Teoksessa Hallila, Mika, Yrjö Hosiaisloma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi (toim.) *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS, 85–94.

Hallila, Mika 2019. Lannistumattoman ihmisyyden aika. Asko Sahlbergin *Yö nielee päivät* ja metamodernismin etiikka. Teoksessa Arminen, Elina & Markku Lehtimäki (toim.) *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Helsinki: SKS, 153–176.

Heinonen, Heidi 2014. Kuolleet elämän kuvana. *Kaleva* 2.6.2014.

Kitti, Henni 2021. *Henni Kitti*. <https://www.hennikitti.com/> (24.6.2021).

Hutcheon, Linda 2013 (1980). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press.

Ihonen, Markku 1999. Historiallinen romaani. Teoksessa Varpio, Yrjö & Pertti Lassila (toim.) *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, 126–132.

Jameson, Frederic 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso.

Kinanen, Pauliina 2007. Museologiset objektit. Teoksessa Kinanen, Pauliina (toim.) *Museologia tänään*. Helsinki: Suomen museoliitto, 168–186.

Klein, Holger 1993. Autumn Poems: Reflections on Theme as *Tertium Comparationis*. Teoksessa Sollors, Werner (toim.) *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge & London: Harvard University Press, 146–160.

Kris, Ernst & Otto Kruz 1979 (1934). *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment. (Die Legende vom Künstler: Ein historischer Versuch 1934.)* Esipuhe E. H. Gombrich. Kääntäneet Alastair Lang ja Lottie M. Newman. New Haven and London: Yale University Press

Louwerse, Max & Willie van Peer 2002. Introduction. Teoksessa Louwerse, Max & Willie van Peer (toim.) *Thematics. Interdisciplinary Studies*. Amsterdam: Benjamin, 1–18.

Makkonen, Anna 1991. *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen Viikatetanssissa*. Helsinki: SKS.

Malmio, Kristina 2019. Vanhat ja uudet leikit. Postmodernismi ja sen ”yli” kirjoittaminen 2000-luvun suomenruotsalaisissa romaaneissa. Teoksessa Arminen, Elina & Markku Lehtimäki (toim.) *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Helsinki: SKS, 177–210.

Matilainen, Hanna 2014. *Mitä kummaa? Opas suomalaiseen spekulatiiviseen fiktion.* Helsinki: Avain.

- Mehr, Marissa 2014. Kuinka seepra täytetään. *Turun Sanomat* 13.4.2014.
- Meretoja, Hanna & Aino Mälikalli 2013 (toim.) *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Helsinki: SKS.
- Mäkelä, Matti 1986. *Suuri muutto: 1960–70-lukujen suomalaisen proosan kuvaamana*. Helsinki: Otava.
- Mäntynen, Anne & Susanne Shore 2014. What is Meant by Hybridity? An Investigation of Hybridity and Related Terms in Genre Studies. *Text & Talk* 34(6), 737–758.
- Nicol, Bran 2009. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. New York: Cambridge University Press.
- Ojajärvi, Jussi 2017. 2000-luku: vavahtelevat kartat. Teoksessa Ojajärvi, Jussi & Nina Työlähti (toim.) *Maamme romaani. Esseitä kirjallisuuden vuosikymmenistä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino, 251–268.
- Ojajärvi, Jussi & Nina Työlähti 2017 (toim.) *Maamme romaani. Esseitä kirjallisuuden vuosikymmenistä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.
- Pettersen, Bo 2002. Seven Trends in Recent Thematics and a Case Study. Teoksessa Louwerse, Max & Willie van Peer (toim.) *Thematics. Interdisciplinary Studies*. Amsterdam: Benjamin, 237–252.
- Pettersen, Bo 2016. *How Literary Worlds Are Shaped: A Comparative Poetics of Literary Imagination*. Berlin: De Gruyter.
- Radchenko, Simon 2019. Bleeding Edge of Postmodernism: Metamodern Writing in the Novel by Thomas Pynchon. *Interlitteraria* 24(2), 495–508.
- Raipola, Juha 2019. Väliinputoajat. Suomalainen fantastinen romaani lajien välissä. Teoksessa Arminen, Elina & Markku Lehtimäki (toim.) *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Helsinki: SKS, 301–325.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1995. What is Theme and How Do We Get At It? Teoksessa Bremond, Claude, Joshua Landy & Thomas Pavel (toim.) *Thematics. New Approaches*. Albany: State University of New York Press, 9–20.
- Saariluoma, Liisa 1989. *Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto.
- Sandbacka, Kasimir 2017. Metamodernism in Liksom's Compartment no. 6. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 19.1.
- Sandbacka, Kasimir 2021. "Me halutaan käsikirjoittaa toinen maailma" – metamoderni utooppisuus Emma Puikkosen *Eurooppalaisissa unissa* ja Riikka Pulkisen *Parhaassa mahdollisessa maailmassa*. *Avain* 18(1), 22–37.
- Šklovski, Viktor 2001. Parodinen romaani: Sternen Tristam Shandy. (Parodijnyj roman. "Tristam Šendi" Sterna i teorija romana, 1921.) Kääntänyt Timo Suni. Teoksessa Pesonen, Pekka & Timo Suni (toim.) *Venäläinen formalismi. Antologia*. Helsinki: SKS, 132–165.
- Soikkeli, Markku 2013. Fantasia ja scifi tiellä uuskummaan. Peikkoja, papukaijoja ja laulajauroksia. Teoksessa Hallila, Mika, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena

Kirstinä & Jussi Ojajärvi (toim.) *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS, 280–288.

Szopori Nagy, Lajos (1986). *Suomalainen sukuromaani*. (*A finn családregény*, 1986.) Kääntänyt ja tekijän kanssa lyhentänyt Viljo Tervonen. Helsinki: SKS.

Tieteen termipankki. Viimeisin muokkaus 27.5.2014.

Kirjallisuudentutkimus:taiteilijaromaani.

<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:taiteilijaromaani>. Viitattu 16.5.2021.

Tomaševski, Boris 2001. Juonen rakenne. (Sjužetnoe postrojenije, 1925.) Kääntänyt Timo Suni. Teoksessa Pesonen, Pekka & Timo Suni (toim.) *Venäläinen formalismi. Antologia*. Helsinki: SKS, 166–200.

Turpeinen, Outi 2005. *Merkityksellinen museoesine: kriittinen visuaalisuus kulttuurihistoriallisen museon näyttelysuunnittelussa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A, 63. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Vartiainen, Pekka 2013. *Postmoderni kirjallisuus. Länsimaisen kirjallisuuden historia 1945–2000*. Helsinki: Avain.

Vermeulen, Timotheus & Robin van der Akken 2010. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture* 2/2010, 1–14.

Waugh, Patricia 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge.

Wolpers, Theodor 1993. Motif and Theme as Structural Content Units. Teoksessa Sollors, Werner (toim.) *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge & London: Harvard University Press, 146–160.